Allgemeines Theater-Lexikon

oder

Encyklopädie

alles Wissenswerthen

für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde

unter Mitwirkung der

sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands

herausgegeben von

K. Herloßsohn, H. Marggraff u. A.

Neue Ausgabe.

Vierter Band.

Garrick bis **Ker, Keren.**

Mit 1 lithographirten Zeichnung.

Altenburg und Leipzig,

Expedition des Theater-Lexikons.

Garrick (spr. Gärrick, David), geb. 1716 zu Hereford. Sein Vater war Hauptmann und lebte in angenehmen Umständen. Schon 1727 spielte G. in einer Schulkomödie den Sergeanten Kihl in dem Lustspiel: the recruiting officer mit besonderm Talent. 1734 besuchte er einen Onkel, Kaufmann in Lissabon, kam aber 1738 zurück und hörte Samuel Johnsons Vorlesungen über die griech. und röm. Classiker. 1737 ging er nach London, um sich dem Studium der Rechte zu widmen. Aber nach dem bald erfolgten Tode des Vaters eröffnete er mit seinem Bruder ein Weingeschäft, gab dasselbe indessen bald wieder auf, um nur dem Theater zu leben das seit der Kindheit seine ganze Seele erfüllte. Er betrat in Ipswich als Alboan im Trauerspiel Oroanoko das Theater unter dem Namen Lyddal mit gutem Erfolg. Nur einen Sommer hielt er das Jammerleben engl. herumziehender Gesellschaften aus; ging dann nach London, wo er indessen trotz aller Mühe kein Engagement bei den großen Theatern fand und ein Anerbieten Gifford's, des Eigenthümers von Goodman'sfieldtheater, annehmen mußte, um nur angestellt zu werden. Im October 1741 trat er hier zum ersten Male vor einem Londoner Publikum als Richard III. auf. Seine Erscheinung setzte Alles in Erstaunen und Verlegenheit. Es war noch nicht erhört worden, daß ein junger Mensch von 24 Jahren, der erst vor kurzem das Theater betreten, Besseres und Gediegeneres leistete, als alle Schausp. Londons. Das Publikum drängte sich bald nach dem kleinen Theater und die großen Nationaltheater standen leer; G. erregte das Interesse von ganz London und den Neid aller Collegen. Demungeachtet ging er 1742 nach Irland, wo man Alles aufbot ihn festzuhalten; aber die vortheilhaften Anträge, die man ihm nun vom Drurylanetheater machte, zogen ihn zurück und er spielte mit immer steigendem Beifall bis 1745 in London. Dann ging er abermals nach Irland, wo er im Verein mit Sheridan die Direction des Theaters in Smock-Alley leitete. Aber 1746 spielte er bereits wieder in London und zwar diesmal am Coventgardentheater; hier sammelte er in kurzer Zeit so viel Vermögen, daß er im Verein mit Lacy

dem banquerott gewordenen Fleetwood sein Eigenthumsrecht auf Drurylane abkaufte. 1747 eröffnete er sein Theater mit einer sehr tüchtigen Truppe, unter deren Mitgliedern Barry, Prithard und Cibber besonders glänzten. Die Gunst des Publikums wandte sich seinem neuen Unternehmen entschieden zu und bald war G. reich und unabhängig. Bis 1776 blieb er in diesem Wirkungskreis als Director, erster Schausp. und Theaterdichter; nur unternahm er 1763 und 64 eine Reise nach dem Continent. Am 10 Juni 1776 trat G. zum letzten Mal als Don Cäsar in Donna Diana auf und nachdem er das Publikum noch einmal entzückt hatte, zog er sich ganz von der Bühne zurück. Leider konnte er die wohlverdiente Ruhe nicht genießen, Steinschmerzen quälten ihn unausgesetzt bis zu seinem Tode, der am 20. Jan. 1779 in London erfolgte. Er wurde mit fast königl. Pomp in der Westmünster Abtei begraben. G. war einer der größten Schausp. die je gelebt; ohne von der Natur besonders vortheilhaft ausgestattet zu sein, wirkte er durch sein Genie unwiderstehlich auf das Publikum. Er war von Mittelgröße, angenehmer aber nicht ausdrucksvoller Gesichtsbildung und hatte kein besonders starkes, aber sehr weiches, biegsames und klares Sprachorgan. Nennt man G. auch in tragischen und komischen Rollen gleich groß, so waren doch die erstern sein eigentliches Element; mit niegeahnter Gewalt griff er in die Seele der Zuschauer und riß sie mit gleicher Sicherheit auf die Höhe des Jubels und in die Tiefe der innigsten Schmerzerschütterung hin. Als Mensch war er höchst achtungswerth, als Theaterdirector unermüdlich, arbeitsam und unpartheiisch und erwarb sich wesentliche Verdienste um die innere Gestaltung und Fortentwickelung des engl. Theaters. Als Theaterdichter gehört er zu den wenigen Schausp.n, die sich einen bedeutenden Platz unter den Dichtern aller Nationen errungen; G. schrieb 27 Stücke, unter denen the Lying Valet, High life below stairs u. s. w. noch heute mit Beifall gegeben werden. Daß er Shakespeares Meisterwerke unverzeihlich veränderte, oder wie man damals sagte, verbesserte, mag man der Zeit vergeben, in der er gelebt, wo Voltaire's polirte und geregelte Tragödien in England spukten. G.s Werke erschienen in 3 Bänden, London 1798. Ueber sein Leben und seine Kunst circuliren Tausende von Anekdoten, deren eine Deinhardtstein zu seinem Lustspiele: G. in Bristol benutzt hat; Lichtenberg hat deren viele, so wie sonstige schätzbare Bemerkungen über G. in seinen vermischten Schriften gesammelt. (R. B.)

Gartenbau (Alleg.), personifizirt durch den Gott Vertumnus und seine Geliebte, Pomona. Als Attribute haben sie Kränze von Baumzweigen oder grünem Laube, Gartenfrüchte im Schooß, oder auch ein Füllhorn mit Früch-

ten im Arm. Zu ihren Füßen liegen Gartenwerkzeuge: Haken, Spaten, Gartenmesser, Gießkanne, Baumsäge u. s. w. Pomona wird zuweilen von einem Hunde, als treuem Wächter, begleitet. (K.)

Gasbeleuchtung. Diese glänzende Erfindung der neuern Zeit, die die Nacht in Tageshelle zu kleiden vermag, hat sich auch auf die Bühne Bahn gebrochen und ist mit Erfolg schon seit Jahren angewendet worden. Bereits 1812 führte das Drurylane-Theater zu London G. im Zuschauerplatze und in den Räumlichkeiten außer der Bühne ein; mehrere Pariser Theater folgten und auch in Deutschland hat man hin und wieder den Versuch gemacht, doch ist bis jetzt erst Ein Theater, das Kölner ganz mit Gas beleuchtet. — G. da einzuführen, wo die Stadt selbst nicht auf dieselbe Art beleuchtet ist, ist nicht rathsam, da die höchst bedeutenden Anlagekosten für ein einzelnes Gebäude nicht angewendet werden können; wo aber G. im allgemeinen eingeführt ist, da verdient sie auch für das Theater den Vorzug vor jeder andern Beleuchtung. — Abgesehen von dem tagähnlichen Lichte, welches die G. giebt, ist sie weit billiger als die mangelhafte Oehl- oder Talgbeleuchtung; das Licht ist ruhiger, gleichmäßiger, natürlicher; der unangenehme Geruch des Oehles wird vermieden; die Gefahr einer Entzündung durch herabfallende Schnuppen ist nicht vorhanden und das ganze Beleuchtungsgeschäft ist weit reinlicher, einfacher und der Bühne angemessener. Nur ist die Einführung der G. im Zuschauerraume durchaus nicht rathsam, wenn die Bühne noch mit Oehl beleuchtet wird, weil alsdann das Bühnenbild gegen die Tageshelle im Auditorium dunkel und unklar erscheint. Die Schwierigkeiten, die sich bei der Einführung der G. auf der Bühne darbieten, sind wie mehrfache Beispiele lehren, übertrieben worden, alle Vorrichtungen zum Lichtwechsel lassen sich an derselben eben so, wie an den Oehllampen anbringen und die Beleuchtung der Versetzstücke und einzelner Stellen in der Decoration ist das einzig wahrhaft Schwierige; doch auch hier läßt sich mit transportabeln Gasbehältern nachhelfen. — Die Erzeugung und Leitung des Gases hier zu erörtern, kann nicht unsere Aufgabe sein, da die Einführung dieser Beleuchtung tüchtige und mit der Sache vertraute Techniker erheischt; wer Näheres darüber wünscht, findet es in folgenden Schriften: Accum, Practical of Gaslight, London 1815. Accum, Description of the process of manufacturing coal Gas, London 1819 (übers. von Lampadius). Tabor, vollständiges Handbuch der Gasbeleuchtungskunst. Frankf. a. M. 1822. Schubarth, Elemente der technischen Chemie. Berlin 1835. — Marbach, chemisches Lexicon. Leipzig 1835—38. — Die engl. polytechnischen Journale, so wie das

1 *

deutsche von Dingler u. v. a. Ueber die Anwendung des Gases zum Blitzen s. Blitz. Vergl. Beleuchtung. (T. M.)

Gassmann, 1) (Florian Leopold), geb. 1729 zu Brüx in Böhmen, entfloh schon im 13. Jahre dem elterlichen Hause und dem Kaufmannsstande und verdiente sich als Harfenvirtuose so viel, daß er eine Reise nach Italien machte. In Venedig verarmt und hülflos, nahm sich ein Geistlicher seiner an und ließ ihn durch Pater Martini ausbilden. Bald glänzte er als Componist, und Theater wie Kirche suchten seine Werke. 1763 kam er als Ballet-Componist nach Wien, wo er 1771 zum Hof-Capellmeister ernannt wurde. Ein Sturz aus dem Wagen zog ihm 1774 ein Gebrechen zu, an dem er bald nachher starb. G. schrieb 23 komische und ernste Opern, die sämmtlich reich an Melodie und gediegener Arbeit sind. Ein unvergängliches Denkmal schuf er sich, durch die 1772 in Wien von ihm begründete Wittwencasse für inländische Tonkünstler. Seine beiden Töchter Maria Anna und Maria Theresia wurden von seinem Schüler Salieri zu trefflichen Sängerinnen gebildet und glänzten bis zum Anfange dieses Jahrh.s an den Theatern Wiens. 2) (Karl Georg), geb. 1779 zu Hannover. Schon als Kind erwachte seine Neigung für die Bühne; er befriedigte dieselbe zuerst auf einem Liebhabertheater und verließ dann 1797 heimlich seine Vaterstadt, um sich in Blankenburg, einer reisenden Gesellschaft anzuschließen. Hier betrat G. zum ersten Mal die in einer Scheune sich befindende Bühne als Brena in: Ludwig der Springer. Mitglied dieser Gesellschaft blieb er 6 Monate und hatte mit Mangel und Elend zu kämpfen; dann ging er zu Fuß über Magdeburg, Braunschweig und Hamburg nach Stade, und wurde hier abermals bei einer reisenden Gesellschaft angestellt. Diese Gesellschaft löste sich 1800 auf und G. fand in Rostock Engagement für jugendliche Helden und Buffo's, welches er zur Zufriedenheit ausfüllte. Als 1801 in Schwerin ein Hoftheater errichtet wurde, ging G. zu demselben über und debutirte mit großem Beifall als Wallenfeld im Spieler, und als Sichel im Doctor und Apotheker. 1802 ging G. nach einem erfolgreichen Gastspiel in Lübeck nach Bremen, von dort 1804 nach Regensburg. 1806 gab er Gastrollen in Würzburg, Manheim, Kassel, und wurde am letztern Orte engagirt. Dieses Engagement dauerte indeß nur 6 Wochen, weil Kassel von den Franzosen besetzt wurde; G. ging nach Bremen zurück. 1807 gastirte er in Hamburg, nahm 1808 ein Engagement in Stettin an, und machte von hier aus Kunstreisen nach Königsberg, Danzig, Breslau und Frankfurt a. d. O. 1812 nahm er Engagement in Danzig an, floh aber Anfangs 1813, um der Belagerung zu entgehen

nach Stettin; hier spielte er 12 Gastrollen, ging dann nach Mecklenburg und von dort 1815 zum 2. Theater in Hamburg. 1816 erhielt G. Anstellung in Braunschweig, wurde daselbst Regisseur des 1818 errichteten Nationaltheaters, verließ es jedoch 1819 wieder und gastirte in Leipzig, Rostock, Dobberan und Bremen; ging 1820 abermals nach Kassel und gastirte 1821 in Braunschweig, 1825 am Hoftheater in Berlin und noch einmal in Braunschweig, wo er bei dem 1826 errichteten Hoftheater lebenslänglich angestellt wurde. 1827 gab er abermals Gastrollen auf dem Hoftheater zu Berlin, so wie 1828 in Bremen. Seit jener Zeit trat er nur 1839 in Schwerin noch einmal als Gast auf. G. spielte früher Helden und Liebhaber, wozu Persönlichkeit und Talent ihn besonders befähigten; seit 1821 aber Charakterrollen und Väter. Er bemühet sich stets der Wahrheit getreu zu bleiben, den feinsten Anstand zu beobachten, und huldigte nie der Menge. Auch erfreut er sich noch heute der ungetheilten Liebe des Publikums. (3. Z.)

Gasperini war lange Zeit erster Tänzer beim k. Theater zu Berlin; 1838 debutirte sein Sohn auf derselben Bühne und versprach durch sein Talent unter den vorzüglichsten Künstlern des k. Ballets sich einen ehrenden Platz zu erringen. (H..t.)

Gastrollen (Theaterwes.), Gastspiele, Gastdarstellungen, Gastrolliren. — Eine Bühnensitte, die nur in Deutschland eine so große Bedeutung und so großen Einfluß auf den Zustand des Theaters im Allgemeinen gewonnen hat, daß ihre Wesenheit schon jetzt entscheidend in das Gesammtinteresse der deutschen Bühne eingreift und bei dem durch Eisenbahnen täglich vermehrten und erleichterten Verkehr zwischen den einzelnen Städten in der Zukunft noch eine Ausbildung gewinnen kann, von der man nicht weiß, ob man sie wünschen oder fürchten soll. England, Frankreich, Italien kennt zwar G., aber sie sind dort etwas Einzelnes, auf außerordentliche künstler. Fähigkeit Beschränktes, während die meisten deutschen Theater, namentlich die kleinen und auf Geldgewinn angewiesenen durchschnittlich fast mehr Vorstellungen mit Gästen, als ohne dieselben geben. Die Nothwendigkeit, dem Publikum diejenigen Künstler erst zur Prüfung vorzuführen, deren Eintritt in die Kunstgenossenschaft einer Bühne wünschenswerth ist; dann aber der Wunsch, berühmte Künstler bei ihrer Durchreise auftreten zu sehen, ließ die Sitte der G. entstehen, welche erst seit ungefähr 20 Jahren eine so ungewöhnliche Ausbreitung auf allen deutschen Bühnen gefunden. In ihrem Grundprinzip nothwendig und wohlthätig wirkend, kann das Uebermaaß der G. so wie es gegenwärtig leider fast allgemein besteht, nur nachtheilig

auf das Gesammtinteresse der Bühnen und, was noch mehr zu beachten ist, der Schauspielkunst sein. Wenn man in neuester Zeit Schausp. fast auf allen deutschen Bühnen G. geben sieht, die anerkannt nur eine Rolle zu spielen im Stande sind (etwa eine besondere Befähigung für den jüdischen Jargon oder gar zu einem Affen haben) und dadurch Geld und Beachtung gewinnen, so möchte hierin wohl jetzt schon der äußerste Grenzpunkt in dieser Beziehung erreicht sein und die Uebersättigung das richtige Verhältniß wieder herstellen. Es fragt sich indessen, ob bei der außerordentlichen Leichtigkeit, mit der jetzt Reisen bewerkstelligt werden, und namentlich durch die Schnelligkeit, mit der man von einer bedeutenden Stadt zur andern gelangen kann, das Gastspiel nicht eine noch größere Ausdehnung erhält, als es jetzt schon hat; denn wenn der Schausp. in dem voraus festgestellten Repertoir mehrere freie Tage hat, so kann er leicht diese ohne Beeinträchtigung seines Dienstverhältnisses zu Darstellungen auf anderen Bühnen benutzen, die durch Eisenbahnen mit seinem Wohnorte verbunden sind. Zeit und Erfahrung werden auch hierin das Richtige feststellen, doch möchte schon jetzt mit Gewißheit vorauszusagen sein, daß wenigstens das Streben und der Wunsch vieler Schausp., die jetzt kaum an G. denken, durch die Leichtigkeit des Reisens geweckt oder vermehrt werden wird. Das Vortheilhafte oder Unvortheilhafte der Gastsp. läßt sich am Besten von 2 verschiedenen Standpunkten aus betrachten, und zwar von dem Standpunkte der Directionen und von dem der Schausp. Vortheilhaft für Directionen sind die G. wenn sie als Prüfung für ein beabsichtigtes Engagement statt finden; der Ruf eines Schausp.s, ja selbst das Sehen desselben bei der Bühne, der er angehörte, giebt noch keineswegs die Gewißheit, ob er auch den Anforderungen entsprechen wird, die Bühne und Publikum einer andern Stadt an ihn machen; dort kann Gewohnheit, sonst achtbarer bürgerlicher Charakter, Verbindungen mit Familien u. s. w. eine Beliebtheit des Künstlers herausgestellt haben, die keineswegs den Maßstab seiner Brauchbarkeit unter anderen Verhältnissen bestimmt. Zu G. die ein Engagement einleiten sollen (Engagement auf Gefallen und Nichtgefallen in der Theatersprache genannt) ergeht die Einladung gewöhnlich von der Direction; nur ist dann zu beachten, daß dem Gaste nicht unbeschränkte Freiheit in der Wahl seiner Rollen gelassen werde; denn es kommt in diesem Falle weniger darauf an, daß er spiele, was er für besonders geeignet hält, ihn zu empfehlen, sondern was die Direction in den Stand setzt, zu beurtheilen, ob er auch fähig ist, gerade das fehlende Fach auszufüllen. Hier muß also die vorläufige Uebereinkunft das richtige Verhältniß festsetzen.

Beide Rücksichten, sowohl die künftige Brauchbarkeit für das bestimmte Fach, als die möglichste Empfehlung beim Publikum dürften zu beachten sein. Vortheilhaft für Directionen ist zweitens das Gastspiel berühmter Künstler großer Bühnen in Rücksicht auf den Einfluß, den die Darstellungen derselben auf die Kunstgenossenschaft, auf den Kunstgeschmack des Publikums und für den Augenblick auf die Kasse haben. Doch ist hier wohl die große geordnete und gesicherte Bühne von der kleineren zu unterscheiden. Bei großen Bühnen treten oft Zeitpunkte ein, wo sich eine gewisse stagnirende Ruhe und Bequemlichkeit bemerklich machen. Aus dieser rüttelt am Besten das Gastspiel eines bedeutenden Künstlers auf. Wenn auch nicht augenblicklich, wirkt die größere Regsamkeit, welche es hervorzubringen pflegt, doch immer belebend ein und lange nach demselben finden sich noch Spuren seiner Erscheinung. Wohl zu bedenken hat indessen jede Direction einer großen Kunstanstalt, ob die vorübergehende Erscheinung eines solchen Gastes nicht Anforderungen beim Publikum hervorruft, die sich bei den vorhandenen Mitteln nicht erfüllen lassen. Der zunächst liegende Uebelstand in diesem Falle ist der Vergleich, den das Publikum zwischen den glänzenden Leistungen des Gastes und den bescheidenen, gewohnten der heimischen Künstler anstellt und der fast jedesmal zum Nachtheil der Letzteren ausfällt. Der glänzende Stern geht aber vorüber und das Gewohnte tritt wieder in seine Rechte; Erschlaffung folgt der fieberhaften Erregung eines Epoche machenden Gastes und statt Dank erntet die Direction Vorwürfe. Bei kleineren Bühnen tritt dieser Uebelstand nicht so grell hervor; das Publikum weiß, daß ein Künstler ersten Ranges sich einer solchen Bühne nicht anschließen kann und nimmt dankbar das vorübergehend Gebotene; das größere Publikum glaubt aber ein Recht auf den Besitz des Besten zu haben und rechtet mit der Direction, wenn ein Engagement des Künstlers auch durch anderweitige contractliche Verbindungen unmöglich gemacht wird. Was den Vortheil der Kasse betrifft, so sind die Honorare für erste Fächer großer Bühnen namentlich in der Oper so bedeutend, daß diese Rücksicht allein schwerlich eine Direction zur Bewilligung eines solchen Gastspieles veranlassen kann, denn mit einiger Regsamkeit und Sorgfalt läßt sich das Repertoir durch neue oder neu ausgestattete Stücke eben so anziehend gestalten, als durch G.; wobei noch zu beachten ist, daß die heimischen Künstler keinem Vergleich zu ihrem Nachtheil ausgesetzt, ihnen im Gegentheil Gelegenheit gegeben wird, sich in neuen Aufgaben zu empfehlen. Es giebt gegenwärtig in Deutschland Bühnen, deren Directoren von den Grundsatz ausgehen, sich nur durch G. erhalten zu können. Sie engagiren eine

Gesellschaft höchst mittelmäßiger Schausp. möglichst wohlfeil, besetzen die wichtigsten Fächer nur nothdürftig und lassen fortdauernd Gäste spielen, die dann auch kurze Zeit das Repertoir ausschließlich beherrschen, für welche Stücke einstudiert werden, die nur während ihrer Anwesenheit zu geben möglich sind, reizen und — überreizen das Publikum, das dann natürlich nie in's Theater geht, wenn die Bühne einmal auf die eigene Kraft angewiesen ist. Durch diese Spekulation, die als solche sich freilich hin und wieder richtig gezeigt hat, muß nothwendigerweise jedes Ensemble mit der Zeit ganz vernichtet werden; das Repertoir zersplittert sich, das Publikum gewöhnt sich, einzelne Kunststücke aber kein Theater mehr zu sehen und die Bühne wird immer mehr zu einer bloßen Vergnügungsanstalt herabgewürdigt. Da solche Bühnen selten Honorare zu zahlen pflegen, und der Gast bei ihnen nur auf Benefize angewiesen ist, so wagen sie nichts, als den Ruin der Kunst und der kommt nicht in Betracht, wenn die Kasse nur gefüllt ist. Namentlich findet sich dies Verhältniß bei solchen kleinen Bühnen, die in der unmittelbaren Nähe großer Hauptstädte liegen. Was in der Hauptstadt sich nur in irgend einer Richtung einen Ruf erworben, wird zu G. eingeladen und dem Publikum der Provinz, das so gern die Hauptstadt in ihren Moden nachäfft, geflissentlich vorgeführt. — Vortheihaft für Schausp. ist das Gastspiel, wenn es sich zu günstiger Zeit mit gesichertem pekuniärem Vortheil, ohne sich einer durch Verhältnisse begünstigten Rivalität auszusetzen, und mit unbedingter Anerkennung des Publikums gestaltet. Die Wahl der Zeit ist selten dem Künstler überlassen und hängt immer von der contractlichen Urlaubszeit ab, die wie weiterhin noch berührt werden wird, gewöhnlich in die Sommer-Monate fällt. Doch thut man gut, sich vor Anschließung einer dahin lautenden Uebereinkunft zu unterrichten, ob der Hof während der G. anwesend sein wird, ob Messen, Volksfeste, Kirchenfeierlichkeiten, Manöver vielleicht die Theaterbesucher abhalten könnten, oder im Gegentheil das Haus zu füllen pflegen, ob keine andern Gäste von Ruf unmittelbar vorher oder nachher auf derselben Bühne auftreten werden u. s. w. Hinsichtlich des pekuniären Vortheils ist für den Schausp. ein bestimmtes Honorar für jede Rolle, oder ein garantirtes Benefiz für eine gewisse Zahl von Rollen stets das Beste und Gerathenste. Auf ein nicht garantirtes Benefiz zu spielen, ist, wenn man seines Erfolges nicht aus früheren Erfahrungen ganz gewiß ist, und die Verhältnisse der Bühne nicht ganz genau kennt, weniger zu rathen, da zu viel von der Stimmung des Publikums gegen aufgehobenes Abonnement überhaupt abhängt, als daß man hierin allein auf die

eigene Kraft trauen dürfte. Die Höhe des Honorars ist je nach der Größe und Stellung der Bühne sehr verschieden. Kleine reisende Gesellschaften geben wohl für ein Probegastspiel einen Dukaten, bei Sängerinnen ersten Ranges ist dagegen schon ein Honorar von 40 Louisd'or für jede Rolle in neuester Zeit vorgekommen. Der Künstler hat bei seiner Honorarforderung nicht allein den persönlichen Vortheil, sondern auch die Würde des Instituts zu vertreten, dem er dauernd angehört. Unter 5 Louisd'or dürfte für kein Mitglied einer irgend bedeutenden Bühne gerathen sein, seine Forderung zu stellen. Jede Mehrforderung aber richtet sich am Besten nach den Mitteln der Bühne, bei welcher das Gastspiel statt finden soll, und sind hier Erkundigungen bei Kunstgenossen, die dort schon gespielt, anzurathen. Ist der Künstler durch seine Verhältnisse gezwungen, außer dem Vergnügen und der Erholung des Reisens, der durch G. zu erwartenden Vergrößerung seines Rufes und der dadurch gesteigerten Geltung bei der eigenen Bühne, besonders auf pekuniären Vortheil zu sehen, so ist wohl zu berechnen, ob die Kosten der Reise, des Aufenthaltes, die mannigfachen nicht abzuweisenden Ausgaben während des Gastspieles, die bei manchen Bühnen sich über 10 Prozent erhebenden Douceurs an das Hülfspersonal u. s. w. auch von dem zu erwartenden Gewinn zu bestreiten sind. Besonders geschehe dies, wenn man auf ein nicht garantirtes Benefiz angewiesen ist und man schlage den eignen Vortheil nie höher an, als auf die Hälfte der Summe, die nach Angabe der Direction bei einem Benefize einkommen **kann**. Noch ist zu beachten, daß bei denjenigen Bühnen, welche einen eigenen Pensionsfond besitzen, ein Abzug von meistens 5% von jedem Gastspiel-Honorar für diesen gebräuchlich ist. Hinsichtlich des zu hoffenden Vortheiles für die Künstler. Ehre und den zu gewinnenden Ruf ist bei G. zu beachten, daß man nicht in Rollen auftrete, die dort von einem sehr beliebten Schausp. mit verdientem Beifall gespielt worden sind, oder Stücke wähle, die zu häufig gegeben wurden, als daß sie das Publikum noch anziehen könnten. Ein Gastspiel erscheint in allen seinen Richtungen als verfehlt, wenn es dem Künstler nicht gelingt ein zahlreiches Publikum zu versammeln und um dieses herbeizuziehen, verwende man besondere Sorgfalt auf die Wahl der Stücke und Rollen. Verhältnisse mancherlei Art wirken hier oft störend oft förderNd ein; jede Bühne, jede Persönlichkeit, jede Zeit erzeugt in dieser Beziehung andere Rücksichten, die sich dem Gaste günstig oder ungünstig erweisen; daher läßt sich im Allgemeinen nichts darüber sagen und nur darauf aufmerksam machen, daß alle diese Verhältnisse vorher wohl zu bedenken sind, wenn dem Künstler nicht

ein glänzender Ruf zur Seite geht, sondern im Gegentheil dieser erst erworben werden soll. Sehr verschieden ist der Einfluß, den G. auf die spätere Stellung des Schausp.s auszuüben. Bei einigen sind sie die erste Stufe zur Anerkennung, Selbstvertrauen und künftiger Bedeutung; bei anderen die Veranlassung zu Entmuthigung und scheuem Zurückziehen in eine beschränkte Stellung. Beides trifft den Künstler verdient oder ohne eigne Schuld. Namentlich schadet oder nutzt hier die Kritik, je nachdem sie gerecht, oder durch äußere Verhältnisse günstig oder ungünstig influirt ist. Sie verbreitet mit Schnelligkeit die wahren oder unwahren Berichte über den Erfolg, und ihrer Ungunst, ihrem Tadel glaubt man eher, als ihrer Anerkennung, ihrem Lobe. Hier bieten sich dem Künstler tausend Klippen dar, die nur der entschiedenste Takt vermeiden kann. Ohne es zu wissen, hat der Schausp. oft schon Feinde in einer Stadt, ehe er noch aufgetreten, sieht sich verunglimpft, herabgewürdigt, ohne zu ahnen, von welcher Seite die Schläge fallen. Die Beliebtheit des Schausp.s, in dessen Fach die G. schlagen, seine Familienverbindungen und freundschaftlichen Verhältnisse mit den Berichterstattern, wirken hier oft ungünstig ein; eine unterlassene Visite, ein glänzender Ruf, den in den Staub zu ziehen Effekt macht und die Leser fesselt, hin und wieder sogar der Einfluß der Direction selbst, deren Berechnungen ein zu günstiger Erfolg des Gastes entgegen steht, — Alles dies kann den Künstler einer unverdienten Animosität der Kritik aussetzen. Schwer ist es hier rathen zu wollen, wie weit der Schausp. dem Gefühl seiner künstler. und menschlichen Würde entsagen soll, um sich die Kritik zu gewinnen; eben so schwer aber ein vollständiges Ignoriren der einflußreichen öffentlichen Stimmen zu empfehlen. Wohl ist hier die Achtung vor dem Urtheil des wahren Kunstrichters von dem servilen Huldigen jedes Winkel-Rezensenten zu unterscheiden. Eine ganz gewöhnliche Erscheinung ist es, daß die Redactionen der Lokalblätter dem Schausp. gleich bei seiner Ankunft ganze Jahrgänge mit der quittirten Rechnung übersenden, anderer Erpressungen gar nicht zu gedenken. Diesen Anforderungen gegenüber mit dem richtigen Takte zu verfahren ist schwer, aber durchaus nothwendig. Nur glaube man nicht, durch zu bereitwilliges Entgegenkommen Allen zu genügen, und auch hierbei ergebe jede Persönlichkeit, jedes Verhältniß das Richtige. — In geschäftlicher Hinsicht wäre noch Folgendes zu bemerken: Die gewöhnlichste Zeit für G. ist der Sommer; für die Directionen deshalb, weil sie im Sommer besonderer Reizmittel bedürfen, um das Publikum anzuziehen, im Winter aber der Theaterbesuch schon an und für sich selbst lebhafter ist, weshalb jede Bühne dann gern mit eigenen Mit=

teln zu arbeiten pflegt; für die Schausp. weil sowohl der Urlaub gewöhnlich im Sommer gegeben wird, als auch in dieser Zeit viele ein neues Engagement suchen, also von Theater zu Theater reisen, bis G. und in deren Folge ein Engagement sich findet. Das zunächst Wichtige bei jeder Correspondenz über ein beabsichtigtes Gastspiel ist die Einsendung des Repertoirs derjenigen Rollen, die man vorzugsweise zu spielen wünscht. Sehr natürlich wählt der Schausp. nur solche, in denen er sich dem Publikum am günstigsten zu zeigen hofft und über deren Erfolg ihn die Erfahrung schon belehrt hat. Andere Rollen, als schon gespielte, zu G. zu wählen, ist in vielen Beziehungen nicht anzurathen. Thut es der jüngere Schausp. in der sehr natürlichen Absicht, seine Kräfte auch in größeren Aufgaben zu versuchen, aber ohne die gewisse Hoffnung auch bei seiner heimischen Bühne dieselben Rollen einzuspielen, erhält er auch Beifall in ihnen, so bereitet er sich bei seiner Rückkehr Unzufriedenheit mit den Verhältnissen, in denen er lebt, und die er doch aus andern Rücksichten nicht aufzugeben wagt. Er begreift nicht, warum die eigene Bühne und ihr Publikum ihm nicht dasselbe Zutrauen, denselben Beifall schenken, den er doch auf einer anderen gefunden, und hält sich für zurückgesetzt, verkannt, weil vielleicht der Platz vor ihm besetzt und zur Zufriedenheit des Publikums besetzt ist. Thut es der ältere, erfahrene Schausp., so hat er zu bedenken, daß seine Leistung in dem wirren Treiben eines Gastspieles nothwendigerweise durch ungenügende Proben, zu schnelles Einstudiren, ganz neue Umgebung und eigene Befangenheit geschwächt werden muß. Es verräth wenig Selbstvertrauen in die eigene Fähigkeit, Rollen anderer als G. zu spielen. — Die Bühne nun, welche das Gastspiel zu bewilligen hat, wählt aus dem eingesandten Repertoir diejenigen Rollen, welche ihren Verhältnissen vorzugweise entsprechen; sie streicht solche, die sich in der festgesetzten Zeit nicht herausbringen lassen, die zu oft gesehen worden sind, oder die von dem Gaste anerkannt so ausgezeichnet gegeben werden, daß der Vergleich dem dort dafür fest engagirten Schausp. nothwendigerweise schaden muß. Hinsichtlich der ersten Rolle bestehe man indessen fest auf seinem Vorschlag, weil meistentheils der erste Eindruck für die ganze Dauer des Gastspiels entscheidend ist und man gewöhnlich diejenige dazu wählt, über deren Erfolg die eigene Erfahrung schon entschieden hat. Bei Stücken, die aus anderen Sprachen übersetzt sind, versäume man nicht, diejenige Uebersetzung besonders nahmhaft zu machen, nach der man schon gespielt, weil in dieser Beziehung sich oft später die unangenehmsten Verschiedenheiten bemerklich machen. Dies gilt auch ganz besonders für

die Oper, namentlich für die neuere franz. Die Zahl der Rollen in der Woche, so wie die genaue Bestimmung, in welcher Zeit das ganze Gastspiel beendet sein muß, werde vor allen Dingen festgesetzt; dies ist namentlich bei größeren Bühnen sehr nöthig, da dort das Repertoir entweder stabiler ist, oder von den Befehlen des Hofes, so wie von der Nothwendigkeit abhängt, kürzlich mit Beifall gegebene Stücke öfter zu wiederholen. Das Zusammentreffen mit anderen Gästen werde möglichst vermieden, weil dadurch die rasche Folge der Rollen gewöhnlich gehindert wird, und Unannehmlichkeiten mancherlei Art entstehen. Spielt man auf ein Benefiz, so werde der Wahl desselben die größte Sorgfalt gewidmet. Ist das zu gebende Stück dort neu, so muß das Buch, wenn es möglich ist auch die Rollen, zeitig genug eingesandt werden. Nur beachte man hierbei gewissenhaft die Ansprüche des Dichters, dessen Erlaubniß dazu unbedingt eingeholt werden muß. Die Bühnen, auf denen neue Stücke bei G. gegeben werden, verweigern gewöhnlich jedes Honorar dafür und überlassen die Verantwortung demjenigen, der es mitgebracht. Geben sie das Stück ohne den Gast weiter, so sind sie allerdings verbunden, Honorar dafür zu zahlen; nimmt es der Gast aber wieder mit, so erscheint ein Verweigern desselben gerechtfertigt. — Der Tag des Benefizes, die Besetzung und was sonst für den Erfolg desselben von Wichtigkeit ist, werde genau vorher festgesetzt, weil sich sonst später häufig unangenehme Erfahrungen in dieser Beziehung herausstellen. Costume und namentlich Perrücken bringt man am Besten selbst mit, weil hierin die Gewohnheit einen unbestreitbaren Einfluß übt und man selten das findet, was eben durch Gewohnheit unbedingt nothwendig erscheint. Natürlich bezieht sich dies nicht auf solche Costumstücke, die sich selbst bei der kleinsten Bühne vorfinden; sondern nur auf das ungewöhnlich Prächtige, Charakteristische, vorzugsweise der Persönlichkeit Anpassende. Bei der Ankunft pflegt man der Direction entweder im Geschäftslokale, oder den einzelnen Mitgliedern derselben persönlich die erste Visite zu machen, setzt diese dann bei den Schausp.n der ersten Fächer persönlich fort und läßt durch den Theaterdiener bei dem übrigen Personale Visitenkarten abgeben. Die Rollen, welche man zu geben beabsichtigt, vergleicht man hinsichtlich des Gestrichenen, Geänderten u. s. w. mit den Souffleurbüchern, damit auf den Proben kein unangenehmer Aufenthalt entsteht. Sehr vortheilhaft ist es, wenn man vor dem eigenen Auftreten einigen Vorstellungen der Bühne selbst beiwohnt, um dadurch den Ton, das Ensemble, die Lokalität und die Fähigkeit der Darsteller kennen zu lernen. Auf den Proben hat die Art, mit welcher man den Kunstgenossen gegenüber auf-

tritt, den entschiedensten Einfluß auf die persönlichen Beziehungen während der ganzen Dauer des Gastspieles. Kein Gast sollte vergessen, daß dem ganzen Personal der Bühne durch sein Gastspiel eine außergewöhnliche Mühwaltung erwächst, daß er selbst im günstigsten Falle nichts ohne ihre Hülfe vermag und daß Bildung und Gesittung in seinem Benehmen auch das der Kunstgenossen bedingt. Unvermeidlich ist es, während der Proben kleine Aenderungen, andere Stellungen, ein Auslassen, einen Zusatz u. s. w. zu verlangen und wenn diese auf freundliche, rücksichtsvolle Weise erbeten werden, sieht man gewöhnlich Alle den Wünschen des Gastes bereitwillig entgegenkommen. Wo aber Dünkel, Verwöhnung und herrisches Verlangen sich kund giebt, entsteht oft Widerstand, der schwer, ja unmöglich zu besiegen ist. Namentlich zeige der glücklichere Schausp. großer Bühnen nicht die Vorzüge seiner Stellung dem Personale kleiner Bühnen gegenüber. Das bessere Erkennen und Verstehen des Gastes, wenn es sich in liebenswürdiger Vertrautheit ausspricht, findet überall und vor Allen Anerkennung und Folge; die nichtachtende, selbstgefällige Forderung aber Widerstand. Bemerkt man Spaltungen, Eifersüchteleien u. dergl. unter den Mitgliedern der Bühne, bei welcher man gastirt, so suche man sich von jedem Anschließen an eine der Partheien fern zu halten. In geschäftlicher Hinsicht zeige man Vertrauen, Offenheit und Rechtlichkeit. (L. S.)

Gaumenton, (auch Kehl- oder Gurgelton und Halsstimme genannt, Mus.), eine Eigenschaft des Tones der menschlichen Stimme, die schon deshalb, weil sie dem natürlichen Brusttone sich entgegenstellt, etwas Krankhaftes oder Fehlerhaftes andeutet. Der G. entsteht durch eine falsche Lage der Zunge, oder durch ein zu starkes Drücken der Zungenwurzel nach dem Schlunde hin; dadurch wird der Ansatz unsicher und der reine Ton erhält etwas Gequetschtes, Zerrissenes oder Blöckendes, wodurch das Gefühl unangenehm berührt wird. Obschon der G. auch durch fehlerhaften Organismus, wie falsche Mundöffnung, Anschwellung des Gaumens oder unrichtige Lage des Kehlkopfes erzeugt werden kann, so ist er doch meist nur die Folge übler Angewohnheit und falscher Methode. Den deutschen Sängern und besonders den Bassisten ist der G. vorzugsweise eigen, weshalb man sogar in der Sprache die Ursache desselben gesucht hat. Diesen Fehler zu entfernen, erfordert meistentheils nur einige Aufmerksamkeit auf die Bewegung der Zungenwurzel bei der Intonation. (7.)

Gaussin (Jeanne Catherine), geb. 1711 zu Paris, war die Tochter eines Logenschließers und der Köchin des Schausp.s Baron und zeigte schon in früher Jugend ein

glänzendes Talent. 1731 debutirte sie als Junie im Britannicus, Aricia in der Phädra und Zaire im Mahomed mit solchem Erfolge, daß ihr sofort die ersten Rollen des Trauerspiels wie der Comödie zugetheilt wurden und alle Dichter, selbst Voltaire, ihr herrliches Talent besangen. Sie verband mit ihrer hohen Kunst auch einen liebenswürdigen Charakter und eine so seltene Körperschönheit, daß sie nicht allein noch im 55. Jahre die jugendlichsten Rollen spielte, sondern auch die leidenschaftlichsten Verehrer fand. 1759 heirathete sie den Tänzer Toalaigo, wurde jedoch bald wieder Wittwe. 1767 verließ sie das Theater aus übelverstandener Religiösität und da sie auf alle Vortheile ihrer frühern Stellung verzichtete, starb sie bald nachher verlassen und fast in Dürftigkeit. (L.)

Gautier Garguille s. Masken.

Gaveaux (Pierre), geb. 1761 zu Bezières, erhielt vom Musikmeister Combe Unterricht in der Composition und im Gesange. 1780 ging er nach Bordeaux und debutirte hier als 1. Tenorist mit dem glänzendsten Erfolge. 1788 ging er nach Paris, wo er dieselbe Anerkennung als Sänger fand, aber bald eine Abnahme der Stimme bemerkte und sich deshalb ausschließlich der Composition midmete. Er lieferte nun dem Theater in kurzer Zeit an 30 Operetten, die sämmtlich voll frischer Melodien, pikanter Gedanken und der fröhlichsten Laune sind. L' amour filial und Pygmalion von Rousseau werden als die gelungensten genannt; mehrere derselben sind noch heute auf dem Repertoir. Auch in Deutschland sind die Operetten: kindliche Liebe, der kleine Matrose, der Sänger und der Schneider u. a. noch gerne gesehen. (Thg.)

Gavotte (Tanzk.). Ein franz. Tanz, sowohl für's Theater als für engere Gesellschafts-Kreise, er ist muntern Charakters und erheischt graziöse aber schnelle Bewegungen. Vestris componirte vor 40 Jahren eine G., von welcher die Tänzer schwindlicht und drehend wurden. Man sieht die G. jetzt meist nur zu 2 oder 4 Personen tanzen, doch ist sie auf Bällen wie auf der Bühne sehr selten. (H..t.)

G dur (Mus.) eine der 24 Tonarten unseres Systems, deren Grundton G und deren Vorzeichnung ein ♯ ist, wodurch f in fis verwandelt wird. Sanfte und ruhige Empfindungen, idyllenhafte Gefühle, auch Heiterkeit und Leichtsinn finden in dieser Tonart einen geeigneten Ausdruck. (7.)

Geberde (Aesth.). Die G. ist eine Art physiognomischen Ausdrucks geistiger oder physischer Zustände im Innern des Menschen durch dessen Aeußeres. Es ist schwierig, diese Art genau zu bestimmen; besonders hat die Unterscheidung der G. von der Miene (s. Miene und Mienenspiel, Mimik) durch den Sprachgebrauch Schwierig-

keiten erhalten, die wir durch Aufzählung folgender Punkte, in denen beide sich unterscheiden, zu heben versuchen: 1) die Miene erstreckt sich blos auf den Ausdruck in Bewegungen, die G., obschon sie auch sich in Bewegungen äußert, drückt doch das Innere auch in der Ruhe aus, wenn es unverändert bleibt; die Miene ist deshalb blos etwas Vorübergehendes, die G. zugleich auch etwas Beharrliches; 2) die Miene erstreckt sich blos auf die Bewegungen des Gesichts, die G. auch auf den übrigen Körper; 3) die Miene ist blos Seelenausdruck im Gesichte vernünftiger sittlicher Wesen, also der Menschen; G.n aber zeigen sich auch bei blos sinnlich-begehrenden Wesen, oder den Thieren; 4) die Miene drückt daher lediglich die Gesinnung, den bleibenden sittlichen Charakter, die G. aber die eben herrschende Leidenschaft, den vorübergehenden Affect aus. So bemerkbar nun auch diese Unterscheidungen sind, so schwankt doch der Sprachgebrauch hinüber und herüber und selbst bei diesen Unterscheidungen ist nicht zu verkennen, daß G. hier bald in einem weitern, bald in einem engern Sinne genommen ist. Im weitern Sinne begreift man darunter jeden physiognomischen Ausdruck des Innern und dann sind die Mienen mit darunter begriffen. Jene stumme Sprache mit ihren malenden, ausdrückenden und deutenden Zeichen, welche man die G.-Sprache nennt, faßt also auch die Mienensprache in sich, so daß die G.-Sprache durch das Gesicht ebensowohl als durch die übrigen Glieder sich ausdrückt. Die G. wäre demnach das Allgemeine, die Miene das Specielle, Besondere. Denn: alle Mienen sind G.n, aber nicht alle G.n Mienen. G. ist der generische, Miene der specielle Begriff. Das Lächeln z. B. ist Miene, also auch G.; Händeausstrecken ist G., aber nicht Miene. Eben so sind G.spiel und Mienenspiel verschieden. Die Theorie der körperlichen Beredtsamkeit muß den also festgesetzten Unterschied annehmen, und zur Mienensprache auch das mitrechnen, was das Gesicht nach der obigen Bestimmung von G.n in veränderter Bewegung ausdrückt. Körperliche Beredtsamkeit ist die Kunst, seine Gedanken mittelst des Körpers so mitzutheilen, daß sie den verlangten Eindruck machen. Die dazu nothwendigen Modificationen des Körpers sind entweder Bewegungen und Stellungen, oder Töne. Man sieht, daß die ganze Schauspielkunst sich darauf gründet, indem von den Bewegungen und Stellungen des Körpers die Action, (s. d.) die mit der Plastik, und von den Tönen die Declamation, die mit der Musik verwandt ist, abhängt. Die Action ist nichts anders als die G.n-Kunst im allgemeinen Sinne. Die Bewegungen und Stellungen des Körpers sind Veränderungen der Theile desselben in Ansehung ihrer Lage und Figur, harmonisch mit

gewissen Veränderungen der Seele. Die Summe dieser Bewegungen ist die Gesticulation; aus der wechselnden Stellung der einzelnen Theile gehen die Attitüden (s. d.) hervor. Hier ist immer etwas Unbewegliches, Festes, denn die Attitüden macht der ganze Körper; Gesticulation aber können nur die beweglichen Theile Kopf, Arme, Hände, Füße machen, weßhalb es eine Kopf-, Arm-, Hände- und Füßesprache giebt. Von diesen stummen Sprachen allen unterscheidet man nun noch besonders die Gesichtssprache; das Gesicht ist kein so beweglicher Theil als Kopf, Arm, Hand und Fuß; aber theils durch die eigenthümliche Bildung und die bleibende Form seiner festen Theile, theils durch das veränderliche Spiel seiner beweglichen Theile, (besonders der Augen, deren Ausdruckskraft man daher auch insbesondere die Augensprache nennt s. d.) und die Züge, welche in den beweglichen Theilen fest und bleibend geworden sind, tritt hier das Innere in den bedeutendsten, und unverkennbarsten Kennzeichen hervor. Hier ist eine Beweglichkeit ganz eigner Art, und von so großer Wichtigkeit, daß es fast so viel eigene Sprachen giebt, als Theile des Gesichts. Wer eine besondere Stirn-, Augen-, Nasen-, Lippen- und Wangensprache lächerlich finden wollte, bewiese damit nur, daß er die Natur niemals genugsam beobachtet hat. Diese Gesichtssprache nennt man auch Mimik (s. d.), ein Begriff, der freilich an sich mehr umfaßt, denn auch die Händesprache, für die schon die Alten den besondern Ausdruck Cheironomie hatten, bildet einen Theil der Mimik. Wenn Engel in seinem berühmten Werke über dieselbe, die Mimik in die ethische oder physiognomische, welche die Eigenthümlichkeit eines Charakters, und in die pathognomische, welche die vorübergehenden Verwandlungen durch Affecte und Leidenschaften darstellt, so liegt dieser Eintheilung der Unterschied zwischen Miene und G. im engern Sinne zum Grunde. Es ist am rathsamsten, das Mienenspiel auf die G.n-Sprache einzuschränken, das G.n-Spiel aber auf die ganze körperliche Beredtsamkeit auszudehnen. G.n-Spiel würde demnach die vorübergehende Modification des ganzen Körpers zum Ausdruck des Innern sein. Die Bezeichnung durch Spiel scheint von dem Vorübergehenden in dieser Thätigkeit herzukommen, nicht von der Leichtigkeit, womit sie ausgeübt wird. Weit eher könnte man an Unwillkührlichkeit denken (wie bei dem Spiel der Muskeln), womit die äußern Organe der Thätigkeit der Seele zu einer naturgemäßen Aeußerung folgen. In wiefern nun die Physiognomik überhaupt das Innere des Menschen nach seinem Aeußern beurtheilen lehrt, und die Pathognomik insbesondere die vorübergehenden oder veränderlichen Erscheinungen am mensch-

lichen Körper hinsichts ihrer Bedeutsamkeit erwägt, in sofern muß die Theorie der Mimik als eine schöne Kunst auf die dort aufgestellten Grundsätze weiter fortbauen und sie mit den Regeln des Aesthetisch=Wohlgefälligen verknüpfen, da es in der Natur auch unschöne und mißfällige Bewegungen giebt. Wer aber durch Kunst die körperliche Beredtsamkeit uben will, und dabei die naturgemäßen Aeußerungen nicht trifft, der verfällt in Grimasse. Die Natur, wie sie für jeden Ausdruck der Leidenschaft, für jede Stimmung der Seele ihren eignen Ton und eigne Bewegung in der Stimme hat, hat auch ihre eignen Bewegungen und Stellungen in dem Körper dafür. Wehe dem Schausp. und bildenden Künstler, dem dafür der feine Sinn mangelt. Vergl. Mimik und Pantomime. (Prof. Schütz.)

Gebhardt. Mit diesem Namen wird das Andenken einer würdigen Künstlerfamilie erregt, deren Glieder gegenwärtig alle außerhalb der Bühne leben. 1) (Friedrich Albert), war langjähriges Mitglied und Regisseur des deutschen Theaters zu Petersburg, 1819 und 20 Director der Bühne zu Reval, ging dann wieder zurück nach Petersburg, übernahm 1831 das Theater zu Bamberg, bereiste hierauf 1832 mit seiner Familie mehrere Städte Deutschlands, Gastrollen gebend, und ging über Petersburg nach Moskau, wo er jetzt, von einer Pension lebend, privatisirt. Er gehörte s. Z. zu den ausgezeichnetsten Künstlern im Fache der Liebhaber=, Helden= und Charakterrollen, z. B. als Ferdinand in Kabale und Liebe, Carl Moor, Fiesko, Gustav Wasa, Hugo in der Schuld, Wallenstein, Baron Wiburg, Rudolph in Körners Hedwig u. s. w. In der Oper sang er Baßpartieen: Masseru, Axur u. s. w. G. gehört zu den wenigen Künstlern, die nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch durch und durch ausgebildet sind, und einen Schatz der mannigfaltigsten wissenschaftlichen Kenntnisse bewahren. Er ist selbst Kunstschriftsteller und Verfasser mehrerer Theaterstücke; vor Allem gebuhrt ihm aber der Ruhm eines strengrechtlichen und wahrhaft sittlich=großen Menschen. — 2) (Marie), seine Gattin, eine eben so geachtete Künstlerin, glänzte im Fache der Liebhaberinnen, Heldinnen u. Charakterrollen, im Schausp. wie in der Oper, namentlich als: Louise in Kabale und Liebe, Elise Valberg, Sappho, Jerta, Fanchon, Nina, Cendrillon, Zerline, Myrrha u. s. w. — 3) (Alexandrine), Beider älteste Tochter, voll der herrlichsten Anlagen, entwickelte ihr ächtkünstler. Talent besonders auf der bamberger Bühne. Rollen, wie die Fürstin in Elise Valberg, Käthchen von Heilbronn, Lenore, Fanchon, u. s. w., besonders aber Yelva, und Königin von 16 Jahren, trugen das Gepräge hoher Meisterschaft. Sie gab einem reichen Kaufmanne in

Moskau ihre Hand, mit dem sie in glücklicher Ehe als Gattin und Mutter lebt. — 4) (Wilhelmine). Ausgezeichnet in naiven Rollen, deren Darstellung auf der bamberger Bühne, nächst denen der vorgenannten Schwester, zu den schönsten Remeniscenzen des Ref. gehört. Auch sie hat der Bühne entsagt, und lebt als trefflich gelobte und belohnte Portraitmalerin ebenfalls in Moskau. (Z. F.)

Gebler (Tobias Philipp, Freiherr von) geb. 1726 zu Zeulenroda im Voigtlande, studirte zu Jena, Göttingen und Halle die Rechte und ward 1748 Legationsrath zu Berlin. 1753 erhielt er eine Anstellung bei dem Obercommerz-Directorium zu Wien, wurde 1768 Mitglied des Staatsraths, in den Freiherrnstand erhoben, Ritter mehrerer Orden und st. 1782 als Geh. Rath und Vicekanzler der böhmischen Hofkanzlei. Bei seiner Liebe für Poesie, besonders für die dram., ließ G. sich die Verbesserung der wiener Bühne sehr angelegen sein. Er schrieb viel fürs Theater; fast alle seine Stücke, größtentheils zur Gattung des ernsthaften und rührenden Lustspiels gehörend, verriethen Spuren eines dram. Talents, das durch Fleiß und Feile etwas Vorzüglicheres hätten leisten können. Die Sitten der Hauptstadt, in der er lebte, wußte G. treu zu schildern. Aber weder Sprache noch Plan, noch Charakterzeichnung sind hervorstechend. Seinem von Provinzialismen nicht freien Dialog fehlt es an Leben und Kraft, und Scenen der Zärtlichkeit mislangen ihm größtentheils. Unter seinen Stücken ist: der Minister, 1771 in Wien aufgeführt, eines der gelungensten. Zu seinen übrigen dram. Producten, gesammelt zu Prag 1772 bis 73 in drei Bänden unter dem Titel: Des Freiherrn v. G. theatral. Werke, gehören unter andern: das Prädicat, die abgenöthigte Einwilligung, die Freude des Alten, die Uebereilung, Clementine, der Stammbaum, Leichtsinn und gutes Herz u. a. m. Außer diesen Lustspielen schrieb G. noch die Trauerspiele: Thomas, König in Aegypten und Adelheid von Siegmar. Das Letzte, nicht in der Sammlung seiner Werke befindlich, erschien zu Wien 1774. (Dg.)

Gebrechen des menschlichen Körpers auf der Bühne darzustellen, erheischt, wie schon in den Art. Blinde und Blödsinn (Band 1 pag. 338) bemerkt, die größte Decenz und Enthaltung von jeder Uebertreibung. Abgesehen davon, daß die Darstellung von G. fast immer unästhetisch ist und daher außerhalb des Gebietes der Kunstaufgabe liegt, ist es auch sehr verletzend, solche bemitleidenswerthe Zustände auf der Bühne verspottet zu sehen. Leider suchten und suchen einige Dichter in Burlesken u. s. w. die komische Wirkung in G., wie im Stottern, Hinken, Anstoßen mit der Zunge u. s. w.;

hier muß der Schausp. die gegebene Aufgabe lösen; aber ohne Vorschrift des Dichters, sollte er nie durch solche Mittel zu wirken suchen. (B.)

Gebundene Rede, so viel als versificirt, nach bestimmten bindenden Gesetzen der Metrik eingerichtet, im Gegensatz zur ungebundenen R., d. h. Prosa, die sich zwangloser bewegt, und mehr durch ein gewisses Gefühl für Rhytmik und Wohllaut bestimmt, als durch bindende ihre äußere Form betreffende Gesetze eingeschränkt wird. (K.)

Gecken (Techn.), ein Rollenfach, welches sich im Lustspiel und in der Posse eingebürgert hat, und die ganze Gattung der Eiteln, mit eingebildeten Vorzügen Stolzirenden umfaßt. Ueber die Darstellung derselben, vergl. Chevaliers Band 2, S. 130.

Gedächtniss, das Vermögen, Vorstellungen aller Art aufzubewahren und nöthigenfalls zu wiederholen, also gleichsam die Vorrathskammer unsers Geistes, ist für den Schausp. dasjenige Naturgeschenk, von dem nächst der Darstellungsgabe, das Gelingen einer Rolle einzig und allein abhängt; denn es liegt in der Natur der Sache, daß Wahrheit und Charakteristik durch Mängel des G.s, welche Pausen zur Unzeit oder verkehrte Worte erzeugen, leiden müssen, und daß überhaupt dadurch unvermeidliche Lücken in der Darstellung entstehen. Es bedarf daher keines Beweises, von der unbedingten Nothwendigkeit dieser Seelenkraft. G.-mangel kann seinen Grund in einer doppelten Ursache haben: einmal von Natur aus, dann aus Mangel an Fleiß beim Einüben einer Rolle. Gegen G.fehler von Natur aus, läßt sich in spätern Jahren schwer kämpfen und in Bezug auf den Schausp. bleibt es immer eine trostlose Mühe, weil die darauf angewendete Zeit andern Studien, die zum Gelingen seiner Rolle nothwendig noch gehören, geraubt werden muß. Was nicht in früher Jugend, durch fleißiges Auswendiglernen und Wiederholen des Gelernten, geschehen, das G. dergestalt zu stärken, daß es umfassend, leicht, fest und treu, also überhaupt möglichst vollkommen werde, ist im spätern Alter kaum nachzuholen. Gegen den Fehler aus Mangel an Fleiß kann ein Jeder sich schützen, der guten Willen und Beharrlichkeit genug besitzt, wenn anders — was leider bei unsern Bühnen so oft der Fall nicht ist — dem Schausp. die gehörige Zeit dazu gegeben wird. — Untreue des G.es während der Darstellung, beruht aber auch oft auf Täuschung, indem man eine Rolle vollkommen auswendig zu wissen glaubt, ohne daß dies wirklich so ist. Man schmeichelt sich, weil man sie auf dem Zimmer oder in der Probe ohne Anstand hergesagt hat, sie vollkommen inne zu haben, bedenkt aber nicht, daß diese täuschende Zuversichtlichkeit am Abend der

Vorstellung leicht scheitern könne, an so manchen vorher nicht zu berechnenden Zufälligkeiten, die oft nicht einmal aus eigener Schuld, sondern durch äußerliche Ursache auf der Bühne, oder im Publikum erzeugt werden. Die kleinste Zerstreuung bringt dann den Schausp. außer sich selbst, ein Wort das ihm entfährt, macht, daß er das andere vergißt, er stottert, verliert den Kopf, die Maschine geräth in Unordnung, und man verwundert sich, in dem Augenblicke da man es am wenigsten vermuthete, sich aus dem Sattel gehoben zu finden. Vergebens sucht man wieder zu sich selbst zu kommen, das Gelächter der Zuschauer vermehrt die Unruhe und Verwirrung, und zuletzt versteht man selbst den Souffleur nicht mehr. Viele vertrauen ihrer Geistesgegenwart (s. d.), aber auch darauf ist sich nicht mit Gewißheit zu verlassen, wenn das vollkommenste Auswendigwissen der Rolle ihr nicht zur Seite steht, d. h. daß man sie Wort für Wort, gleichsam bis auf das Und kann; denn es ist eine längst bestätigte Wahrheit, daß selbst der routinirteste Schausp. das G. auf den Brettern bei der 1. Vorstellung fast immer zur Hälfte verliert und daß der, welcher seine Rolle bei einer solchen nicht genau inne hat, sie durch alle folgende Vorstellungen, ungeachtet alles Repetirens, nicht mehr mit Festigkeit lernt. (Z. F.)

Geduld (Alleg.), eine ehrwürdige Matrone in griech. Gewande; sie steht gesenkten Blickes und führt ein Lamm und ein Kreuz als Attribute.

Gefälligkeit. Ein in dem eigenthümlichen Dienst und socialen Verhältnisse des Schausp.s oft gemißbrauchtes Wort. Ganz unstatthaft erscheint es, wenn die Direction ankündigt: Herr N N hat die Rolle aus G. übernommen. — Ist es dem Schausp. überhaupt möglich eine Rolle schnell zu übernehmen, so genügt er nur seiner gegen die Anstalt übernommenen Verpflichtuug, wenn er es thut; die größere oder geringere Aufopferung und Mühe von seiner Seite kann demnach die Anerkennung des Bühnenvorstandes motiviren, das Publikum aber sollte auf keine Weise von dem Vorgange in Kenntniß gesetzt werden, da es gar keine Rücksicht darauf zu nehmen hat, durch welche Mittel die Vorstellung möglich gemacht wird. Fühlt der Schausp., daß er der ihm gebotenen Aufgabe in kunstler. Hinsicht nicht gewachsen ist, so hüte er sich da gefällig sein zu wollen, wo nur ihm allein später die Verantwortung bleibt. Es kommt nur selten darauf an, daß gerade an einem bestimmten Tage das einmal Angekündigte gegeben werde, sondern daß das, was gegeben wird, gut gegeben werde. Das Publikum beurtheilt eine aus G. gespielte Rolle mit Recht eben so streng als jede andere, und hat gar keine Veranlassung, dem

Schausp. dafür zu danken, daß dieser der Directon eine Verlegenheit, eine Mühe erspart. Das Mißfallen des Publikums schadet dem gefälligen Schausp. aber selbst bei der Direction mehr, als ihm ein Dank für seine G. Vortheil bringt (s. Uebernehmen). Liegt eine Rolle in der Befähigung des Schausp.s und kommt es nur darauf an, etwas schneller als gewöhnlich zu memoriren, ohne vollständige Probe zu spielen u. dergl. mehr, so thut er nur seine Pflicht, wenn er dem Wunsche der Direction entgegenkommt; das Publikum braucht aber nur unterrichtet zu werden, daß er es gethan, nicht daß er es aus G. gethan. Nimmt die Direction die G. eines Schausp.s in Anspruch, wenn es sich darum handelt, bei einer Krankheit früher als der Arzt es erlaubt wieder aufzutreten, so bedenke der Künstler wohl, daß er sich und durch sich der Anstalt mehr schadet, wenn er mit unvollkommenen Mitteln spielt, als wenn er die Direction in augenblickliche Verlegenheit setzt. Der Schausp. hat kein Recht das G. zu nennen, was nur seine Pflicht gegen die Kunst=Anstalt, das Publikum und die Direction ist, obgleich dies nur zu häufig geschieht; aber der Wunsch, gefällig zu sein, soll auch nie so weit gehen, daß man sich einer verlängerten Krankheit, der Unzufriedenheit des Publikums und durch beide dem gewissen Undank der Direction aussetzt. (L. S.)

Gefechte. S. Abbattimenti.

Gefolge. Die Umgebung und Dienerschaft Hochgestellter, wie beim Fürsten Kammerherrn, Flügeladjudanten, u. s. w., beim Feldherrn der Stab u. s. w. Gewöhnlich wird das G. von Statisten vorgestellt und es ist daher um so nothwendiger, daß die Haltung, Stellung, Bewegung und das Benehmen desselben vorher genau erwogen und angegeben werden, da jeder Verstoß des G.s einen höchst lacherlichen Eindruck macht. Das Costum des G.s richtet sich natürlich nach dem Charakter, Zeit und Ort des Stückes.

Gefühl (Aesth.). Diejenige Regung der Seele, die ohne Hülfe des Verstandes unmittelbar entsteht, die demnach nicht geschaffen werden kann, sondern von der Natur gegeben sein muß. Der Schausp. kann streben, sein G. zu beherrschen, es durch Uebung in diejenigen Schranken zurückzuweisen, wo es den Zuhörer ergreift und mit sich fortreißt, ohne den Darsteller selbst in der freien Schaltung über seine organischen Mittel zu hemmen. Im Vortrage der G.s=Scenen ist sowohl der Grad der Erregung als die Veranlassung und die Stellung der Person, die das G. erweckte, wohl zu berücksichtigen, da jeder übertriebene in dem Herzen des Zuschauers nicht gerechtfertigte und wiederklingende Ausdruck des G.s eine der bezweckten ganz entgegengesetzte Wirkung hervorbringt. (K.)

Gegengewicht (Maschin.). Um die Auf= und Niederbewegung der Gardinen, Prospekte, Soffitten, Flugwerke rc. zu erleichtern, oder bei großen Räumen überhaupt möglich zu machen, werden G.e angewendet. Das G. entspricht in seiner technischen Anwendung dem Gewicht desjenigen Gegenstandes, für dessen Haltung oder Bewegung es bestimmt ist. Man bringt es daher da an, wo Gardinen u. s. w. nicht zu schnell und nicht mit der ganzen Kraft ihres eigenen Gewichtes sich herabsenken sollen. Zu diesem Zwecke werden die Rollleinen (s. d.) nachdem sie über den Schnürboden (auch Halbholz genannt) geführt sind auf einer Seite vereinigt dort um eine Trommel, Welle, Rolle geschlungen und mit dem in einem Canal an der Mauer entlang laufenden G. verbunden. Die Gardine senkt sich nur, wenn das G. durch Menschenkraft bewegt sich hebt und zwar in jeder beliebigen Schnelligkeit. Ist es aber angelangt, so kann es durch Hinzufügung von Mehrgewicht, leicht zum Aufziehen der Gardinen verwendet werden. S. auch Gewicht und Aufziehen. (L. S.)

Gegensatz. S. Antithese.

Gehalt (Theaterwes.), gleichbedeutend mit Besoldung und Gage. Diejenige Vergütung in baarem Gelde, welche dem Schausp. für seine Dienstleistungen bei einer Bühne auf eine gewisse Zeit von der Direction gegeben wird. G. nennt man diese Besoldung bei fast allen großen, namentlich Hofbühnen, Gage aber bei allen kleinen, besonders da, wo 6=wöchentliche Kündigung eingeführt ist. Die Höhe des G.es wird durch den Contract (s. d.) festgestellt, zugleich die Zeitabschnitte, in denen er gezahlt wird und ob dies postnumerando oder pränumerando geschieht. Ehe es stehende Bühnen gab, wurde der G. jede Woche ausgezahlt, daher das noch jetzt bekannte Wort: Wochengage; später geschah dies alle 14 Tage und gegenwärtig wird bei allen größern Bühnen der G. monatlich empfangen. Bei einigen erfolgt die G.=Zahlung postnumerando, bei anderen pränumerando. Geschieht die Zahlung nicht pünktlich zu der gebräuchlichen Zeit, so hebt dies den Contract keinesweges auf, ein solcher Fall müßte denn besonders im Contract bemerkt worden sein. Nur wenn dieser Fall wiederholt eintritt, ist begründetes Recht zu einer Klage, aber immer noch nicht Grund für verweigerte Dienstleistung vorhanden. Der G. darf nur an die Person des Contrahenten und nur gegen dessen Quittung ausgezahlt werden, es sei denn, daß derselbe eine andere Person schriftlich dazu bevollmächtigt hätte. (S. Abzüge). Seit der Entstehung der größeren Bühnen sind die Besoldungen der Schausp. nach und nach bis auf eine früher kaum geahnte Höhe gestiegen. Ohne der außerordentlich hohen G.e erster Künstler in Italien, Frankreich und Eng=

land zu gedenken, haben sich auch in Deutschland namentlich für die Oper Verhältnisse herausgestellt, die auf glänzende Vortheile des Standes im Allgemeinen schließen lassen, aber auch den Ruin vieler kleinen Directionen erklären. Allerdings haben sich bei Hof-Theatern bestimmte Summen (Etats) festgestellt, über die eigentlich nicht hinausgegangen werden soll; aber man sucht diese Bestimmungen durch Spielgeld, Garderobengeld, Gratification, langen Urlaub u. s. w. zu umgehen. Wochengagen von 4 Thalern und Jahresgagen von 6000 Thalern möchten gegenwärtig wohl die höchsten und niedrigsten Sätze sein. (L. S.)

Gehe (Eduard Heinrich), geb. 1793 in Dresden, besuchte das Gymnasium Schulpforte und studirte dann in Leipzig Jurisprudenz. Nach mehreren Reisen ließ er sich in Dresden als Rechtsconsulent nieder, wurde 1817 hessischer Hofrath und in neuester Zeit sächsischer Censor. Als dram. Dichter nahm G. sich Schiller zum Vorbilde. Ein glückliches Talent unterstützte und begünstigte ihn; Reichthum der Erfindung, Anmuth und Kraft der Sprache, Wahrheit der Charakterzeichnung und geschickte Verbindung der Situationen treten in seinen dram. Dichtungen hervor; doch war ihre Wirkung auf der Bühne weder nachhaltig noch dauernd, weil es seinen Trauerspielen an Gluth und Tiefe der Leidenschaft fehlt. Zu den bekanntesten gehören: Gustav Adolph (Lpzg. 1818); der Tod Heinrichs IV. von Frankreich. (Dresden 1820); Dido (Lpzg. 1821) und die Maltheser (Lpzg. 1838). Mit größerem Erfolge arbeite G. in der Oper, die seiner ruhigen Sinnesart mehr zusagte. Die von Spohr componirte Jessonda, so wie die von Wolfram componirten: Die bezauberte Rose (Dresden 1827); das Schloß Candra (ebend. 1834) u. a. m. beweisen hinlänglich, daß G. auf diesem Gebiet das Beste geliefert, was unsere Literatur bisher aufzuweisen gehabt. (Dg.)

Gehen auf der Bühne (Techn.). So einfach diese organische Verrichtung auch sein mag und so geläufig sie im Leben jedem gesunden Menschen ist, so schwierig ist sie auf der Bühne; wenigstens erscheint es so, wenn man die Unbehülflichkeit sieht, mit der oft Unberufene sich auf derselben bewegen. Der Tanzlehrer giebt für das G. folgende Regeln: Der Fuß, welcher den Schritt machen soll, biegt sich leicht in der Kniekehle und wird dann ungezwungen nach Vorne ausgestreckt; der vorgestreckte Fuß muß den Boden mit seiner ganzen Fläche sanft und ohne Stoß betreten; sobald der eine Fuß den Boden berührt, macht der andere dieselben Bewegungen, so daß der Körper durchaus nicht von einem Fuße getragen und auf demselben zu verweilen scheint; das G. muß leicht und doch fest, weder hüpfend noch schleppend

sein, die Schritte dürfen nicht zu groß gemacht und die Fußspitzen müssen nach Außen gekehrt werden, jede Bewegung muß den Charakter der Sicherheit und Ungezwungenheit tragen. -- So theoretisch richtig und genügend diese Vorschriften nun auch sind, so gehört doch vor Allem natürlicher Anstand und körperliche Gewandtheit dazu, dieselben praktisch auszuführen, denn deren ängstliche Befolgung giebt dem G. etwas Steifes und Gezwungenes. — Charakter und Situation bestimmen die Nuancirungen und Modulationen des G.s, seine Schnelle, die Größe der Schritte u. s. w. Obschon manche unbequeme und oft lächerliche Convenienz (s. d.) aufgehoben ist, so muß es doch vermieden werden, vor Personen, denen man Achtung schuldig ist, quer vorüber zu gehen; auch die Gewohnheit, nach einer langen und wirksamen Rede dem Mitspielenden den Rücken zu kehren und einen Gang durch das Zimmer zu machen, wenn diese Bewegung nicht durch die Rolle motivirt ist, ist höchst tadelhaft. Leider sind auch die sogenannten Stelzenschritte der 1. Helden, bei denen der Körper sich eine Zeitlang auf jedem vorgestreckten Fuße wiegt, noch nicht ganz verschwunden. G. hinter der Scene darf nur dann gehört werden, wenn dasselbe als ein polterndes, Geräusch erregendes vorgeschrieben ist.

Gehenke (Gard.). Der Riemen von Leder oder auch von Gold= und Silber=Treſſen, an welchem der Säbel, Degen oder auch das Bajonett getragen wird. Das G. wird entweder um den Leib geschnallt und ist alsdann schmal und mit einem andern Riemen, dem Schwungriemen, versehen, an welchem der Degen oder Säbel hängt; oder es wird über die rechte Schulter gehängt und ist dann breit und mit einer Art Tasche versehen, in welcher der Säbel ruht. (B.)

Gehör (musikalisches), das Erforderniß für Jeden, der sich dem Gesange oder der Musik überhaupt widmen will. Den Organismus des G.s und seiner Werkzeuge, so wie sein inniger Zusammenhang mit den Stimmorganen hier zu entwickeln, kann nicht unsere Aufgabe sein. Man versteht unter m. G. weniger die Fähigkeit zu hören überhaupt, als der eigentliche Musiksinn, der alle Tonunterschiede sofort zu erfassen weiß. Die Ausbildung dieses Sinnes ist die 1. Aufgabe des Lehrers, denn aller Unterricht ist fruchtlos und kann höchstens ein mechanisches Nachplärren hervorrufen, wenn der Musiksinn fehlt oder nur unvollkommen vorhanden ist. Zur Erweckung und Nährung des G.s ist die einfachste Musik die beste, eine Reihenfolge klarer und reiner, in Höhe und Tiefe wesentlich wechselnder Töne übt die G.=Organe am meisten und diese Uebung jedem Kinde angedeihen zu lassen, sollte die Aufgabe der Eltern und Erzieher sein, da abgesehen von jedem spätern Lebensberufe, auch der

erhebende Genuß der Musik nur dann möglich ist, wenn der Sinn dafür, der in jedem vollkommen organisirten Menschen liegt, zweckmäßig genährt und ausgebildet wird. (7.)

Geist, geistreich (Aesth.). G. nennt man die Züge, das Gespräch, das Kunstwerk ꝛc. wenn sie von jenem mit Worten nicht zu bezeichnenden Fluidum beseelt sind, das ihre Abstammung aus einer hohen geistigen Erregung beurkundet. Im eigentlichen Sinne zeigt sich das G.e nur, wo bei Auffassung und Ausführung des Werkes die Phantasie mehr als der Verstand thätig war; diese Werke wirken auch wieder unmittelbar auf die Einbildungskraft und fesseln mehr als die höchste formelle Schönheit, die der Verstand erzielt hat. Das G.e überrascht, es ist neu, keck und üppig ohne verschwenderisch zu sein und giebt selbst dem Bekannten neuen Reiz und Anziehungskraft. — In der bildenden Kunst bezeichnet man den Ausdruck überhaupt mit g. und im Sinne der Franzosen wird unter G. (esprit) oft nur Laune und pikanter Witz verstanden. Vergl. Genie, Genialität. (T. M.)

Geistesgegenwart, ist die Kraft, einen schnellen Entschluß zu fassen, und sich dadurch aus augenblicklichen Verlegenheiten oder Gefahren zu ziehen. Wessen Geist nicht auf solche Art gegenwärtig, sondern gleichsam abwesend ist, von dem sagt man auch, daß er den Kopf verloren habe. Aus dieser allgemeinen Definition geht hervor, wie nothwendig die G. insbesondere dem Schausp. auf der Bühne sei, um etwaige Mängel, welche entweder durch ihn selbst, oder aus Veranlassung Anderer entstehen, mit Fassung erblicken, raschem Ueberblicke verbergen, oder auf möglichst schickliche Weise verbessern zu können. G. ist die Schwester ruhiger Besonnenheit; wo diese herrscht, gebietet jene leicht. Iffland steht auch hier als Typus Beider da. Er studirte seine Rollen auf das Genaueste, d. h. er wußte sie nicht nur bis auf das Und auswendig, so daß er des Souffleurs nie bedurfte; sondern er war so damit im Reinen, daß während der Darstellung geringfügig scheinende Details Ergebnisse eines vorher wohlberechneten Studiums waren. Dessenungeachtet aber zeigte er sich nicht immer als unterwürfigen Sclaven dieser Berechnungen, denn oft lehrten ihn die Umstände diese fallen, und die Eingebungen des Moments dagegen eintreten zu lassen. Es fügte sich nicht selten, besonders bei seinen Gastdarstellungen, daß ihm der Schausp., mit dem er in der Scene zu thun hatte, nicht in die Hand spielte und die nothwendigen Vorbedingungen außer Acht ließ, wodurch das von ihm zu gebende Nachfolgende erst als gerechtfertigt erscheint, und seine volle Bedeutung erhielt. Hier mußte nun Iffland sich und andere korrigirend bald einlenken, bald suppliren, wozu die vollkommenste G. gehört,

die ihn nie verließ. „Bei solchen Teufeleien, sagte er, bleibe ich aber, so verwünscht sie mir auch sind, ganz ruhig und geduldig wie ein Lamm; das aber ist das Aergerlichste bei der Sache, wenn man nachher von einem dienstfertigen Rezensenten, dem die Beurtheilung abgeht, an wem der Fehler gelegen, den man geschickt genug verbessert zu haben glaubt, in öffentlichen Blättern herunter kapitelt, und mit weisen Lehren bedient wird, wie man eigentlich das Ding so oder so, hätte besser machen sollen. Aber nicht nur die Mitspieler verschwören sich öfters gegen unser wohlberechnetes Spiel; sondern Requisiteurs, Maschinisten, Lampenputzer und wie sonst all' die nothwendigen Theaterübel heißen!" — Wer also Moment und Zufall so trefflich wie Iffland zu korrigiren versteht, der darf des seltenen Attributs der G. sich rühmen, und stolz darauf sein. (Vergl. Z. Funck über Ifflands G. im 2. Bande der Erinnerungen. S. 31 — 36.). (Z. F.)

Geistes, Orden des heil. Franz. Ritterorden wurde 1578 von König Heinrich III. gestiftet, von Heinrich IV. verändert, durch die Revolution aufgehoben und 1814 von Ludwig XVIII. in seinem alten Glanz wieder hergestellt. 1830 wurde er wieder aufgehoben. — Das achtspitzige Ordenskreuz war an den Spitzen mit goldenen Kugeln und zwischen den Flügeln mit goldenen Lilien geziert. Auf dem runden Mittelschild war eine fliegende silberne Taube, auf der Rückseite der Erzengel Michael von Silber, wie er den Drachen mit Füßen tritt, weil die Ritter auch dem Michaelsorden angehören. (Die geistlichen Ordensglieder trugen dies Ordenskreuz an einem blauen Bande um den Hals ohne das Bild des Erzengels Michael auf der Umseite). Es wurde an einem breiten himmelblauen Bande von der Rechten zur Linken, und auf der linken Brust ein silberner Stern, der im Mittelschild die fliegende Taube hat, getragen. An festlichen Tagen bestand die Ordenskleidung in einem Wamms und Beinkleidern von weißem Satin, einem langen mit orangefarbenem Atlas gefütterten Mantel von schwarzem Sammt, der mit goldenen Flammen besäet und dessen Saum mit goldenen Lilien, Liebesschleifen und den Buchstaben H gestickt war. Er war an der linken Seite aufgeschürzt, so daß ein Theil davon in der Form eines Zipfels vorne bis an die Schuhe herabhing, auf welchem das Ordenszeichen in großer Form gestickt war. Ueber diesem Mantel hing noch ein kleines Mäntelchen von grünem Silberstoff bis auf die Brust herab, auf welchem die Ordenskette (von Gold und roth geätzt, in den Gliedern abwechselnd Königskronen, eine Lilie und ein blauer Helm, von ritterlichem Geräth umgeben) mit daran hängendem Ordenskreuz lag. Dazu kam ein schwarzes Baret mit weißen Federn. (B. N.)

Geiz (Alleg.), zuweilen eine weibliche, oft auch eine männliche Figur, hager und abgezehrt, die entweder auf Geldsäcken ruht, oder deren in einen Kasten verschließt.

Gekünstelt ist Alles, was gegen die natürliche Einfachheit des wahren Kunstwerkes verstößt und die Natur hofmeisternd, durch Verzierungen und Nebendinge einen größern Eindruck hervorbringen will, als der Sache angemessen ist.

Geläute wird auf der Bühne durch Schläge auf den Tam=Tam (s. d.) oder eine Glas=Glocke oder Scheibe ersetzt. Zu den ersten braucht man einen mit Leder überzogenen, zu den letztern einen Korkklöppel; durch das Anschlagen mit der Hand lassen sich die Stärke, Entfernung, allmähliche Verstärkung oder Verminderung, kurz alle Tonmodulationen des G.s genauer andeuten und man wendet dasselbe sogar bei wirklichen Glocken an, deren Metallklöppel man aushebt. Als Surrogate für das G. mit Glocken hat man in letzter Zeit Stahlstangen versucht, die sich zwar für den öffentlichen Gebrauch nicht bewährten, auf der Bühne aber sehr zweckmäßig sind; auch hat der Uhrmacher Baumgarten in Kassel ein G. durch Stahlfedern erfunden, welches auf den kleinsten Raum sich beschränkt, an Schönheit und Stärke des Tones alle bisher angewandten Hülfsmittel übertrifft und dabei sehr billig ist.

Gelbes Feuer s. Indianisches Feuer.

Geld (Requis.) wird auf der Bühne meist durch Zahlpfennige oder durch runde Blechscheiben ersetzt; nur in einzelnen Fällen wie z. B. im Spieler wird wirkliches G. genommen, welches dem Requisiteur dann meist aus der Theater=Kasse geliefert wird. G.=Rollen werden entweder von Holz gemacht und überzogen, oder das Papier wird auch mit Sand gefüllt und gesiegelt; natürlich muß die Form der Rollen den wirklichen G.=Rollen genau entsprechen. G.=Säcke sind ebenfalls mit Sand gefüllt. G.=Beutel müssen in der mannigfachsten Form vorhanden und stets möglichst bequem zum Gebrauche eingerichtet sein. G.=Katzen, lange schmale Ledergürtel, werden nur von Fuhrleuten, Handwerksburschen u. s. w. getragen und kommen also auf der Bühne sehr selten vor.

Gelegenheit (Alleg.), eine weibl. Figur die im Laufe begriffen zu sein scheint, sie ist an den Füßen geflügelt und der Wind spielt mit ihrem Haar und Gewande.

Gelegenheitsstück (Aesth.). Große Zeitereignisse, Jubiläen, Volksfeste 2c. rufen oft eine eigene Gattung von Stücken in's Leben, die man mit diesem Namen bezeichnet. Nicht zu verwechseln mit dem Festspiele (s. d.) regt das G. mehr das Volksleben an als jenes, welches meist nur eine

bestimmte Huldigung gewisser Personen und gewisser Ereignisse ist. Die historischen Erinnerungen, die Anhanglichkeit an ausgezeichnete Männer des gemeinsamen Vaterlandes, die Bedeutung der Volksfeste, der Jahresfeier u. s. w. giebt den Bühnen Veranlassung durch G.e die allgemeinen Gefühle oder Gesinnungen auszusprechen. So sind der Tagesbefehl von Töpfer, der Edelknabe von Engel die Jagd Heinrichs IV. von d'Alleyrac, die meisten holländischen Nationalschauspiele, die Mimodramen des Cirque Olympique in Paris und Astley's Amphitheater in London G.e. Sogar bedeutende dram. Dichtungen können durch Ereignisse G.e werden, so z. B. Wallensteins Lager beim Ausbruch eines Krieges. In einem andern Sinne geben viele Bühnen während der jüdischen Religionsfeste gern Joseph in Egypten, Nathan der Weise und der Jude von Cumberland, während des Wollmarktes das gleichnamige Stück Claurens als G., um eines zahlreichen Besuches gewiß zu sein. Zu beachten ist für jede Bühne, die sich veranlaßt sieht, G.e zu geben, daß sie ihrer Wirkung gewiß sein und bestimmt auf die Empfänglichkeit des Publikums bauen können muß, denn verfehlt erscheint jede Thätigkeit einer Bühne in dieser Richtung, wenn sie eben nicht den berechneten Eindruck, wenn auch nur augenblicklich, macht. Hat das G. eine historische Grundlage so sei die Richtigkeit des Costüms, der Decorationen und des sämmtlichen Beiwerkes eine besondere Sorge der Direction. Oft muß sogar durch die Art, wie und mit welchen Mitteln ein G. in Scene gesetzt wird, die Schwäche des Stückes selbst verdeckt werden. Doch ist im Ganzen das Publikum nachsichtig bei dergl., wenn ihm nur ab und zu Gelegenheit gegeben wird, seinen Antheil an dem Gegenstande laut auszusprechen. Ist ein G. für einen bestimmten Tag angesetzt, so daß es später oder früher keine Bedeutung mehr haben würde, so dürfte es unter allen Umständen gerathen sein die ganze Besetzung, namentlich die der wichtigen Rollen zu doubliren, da eine Krankheit leicht jeder Berechnung störend in den Weg treten kann. Daß bei allen G.en die Censur vorzugsweise sorgfältig sein muß, oder die Direction jedenfalls gut thut, selbst so vorsichtig als möglich zu sein, versteht sich von selbst. (L. S.)

Gellert (Christian Fürchtegott), geb. zu Haynichen bei Freiberg im Erzgebirge 1715, der Sohn eines armen Predigers, wurde 1745 Magister der Philosophie und 1751 außerordentlicher Professor in Leipzig, wo er auch allgemein betrauert den 13. Dez. 1769 starb. G. führte ein Leben ohne Makel und war vielleicht einer der frömmsten, tugendhaftesten, schlichtesten und redlichsten Menschen, welche je gelebt haben. Dieser Tugendwandel, seine Gelehrsamkeit

und seine literarischen Verdienste machten ihn gleicherweise bekannt. Ohne eigentlich Dichter zu sein, hat er doch viel beigetragen, den ästhetischen Geschmack in Deutschland zu reinigen; er schrieb eine ziemlich geläuterte wenn auch etwas geschwätzige Prosa in seinen Briefen, machte in Deutschland den ersten dürftigen Versuch zu einem Originalromane in seiner schwedischen Gräfin, schrieb jene Fabeln, die noch immer die angemessenste poetische Lectüre der frühen Jugend sind, und erbauliche Kirchenlieder, die noch immer gesungen werden, obgleich sie, wenn auch reiner in Vers und Sprache, an poetischer Tiefe und Gewalt der Sprache sich mit den ältern deutschen Kirchenliedern nicht messen können. Gottschedèsche Glätte, mit besserem Geschmack und populärerem Inhalt gepaart, blieb immer sein Hauptzweck, doch ging er etwas mehr auf Naturwahrheit und Charakteristik. Glätte und Geschwätz findet man auch in seinen dram. Arbeiten. Unter seinen Lustspielen ist: das Loos in der Lotterie das beste. Eine Art weiblichen Tartüffe stellte er in seinen Betschwestern auf; in den zärtlichen Schwestern lieferte er das erste deutsche Lustspiel rührender Gattung und in dem Stücke die kranke Frau verarbeitet er den für damals recht artigen Gedanken, daß eine Frau so lang krank ist oder zu sein scheint, bis sie ein neues Kleid erhalten hat. Auch dem schäferlichen Geschmack von damals huldigte er in Schäferspielen, die in wohlgesetzten und polirten aber steifen Alexandrinern geschrieben und ohne alle Intrigue sind; aber es macht sich recht neckisch, dem steifehrbaren G. auf diesem Gebiete der schäferlichen Küsse, der verschmähten, verkannten, endlich aber belohnten Liebe zu begegnen. Das beste darunter, Sylvia, wurde in Leipzig bei der zur Gutenbergsfeier 1840 veranstalteten Theaterschau aufgeführt, und die im Zopfcostum auftretenden Schäfer und Schäferinnen nahmen sich mit ihren überzärtlichen Alexandrinern und süßen Schäferstäben als historische Erinnerung ergötzlich genug aus. (H. M.)

Gemälde (Aesth.), von der Malerkunst auch auf die Poesie übertragen, auf ganze Gedichte oder Stellen in einem Gedichte, worin der geschilderte Gegenstand durch Worte so scharf charakteristisch hervorgehoben ist, daß derselbe, fast wie durch ein farbiges G. vermittelt, von der Einbildungskraft sinnlich aufgefaßt zu werden vermag. Poetische G. haben in der Regel etwas Häusliches, Idyllisches und Genreartiges, meist dient ihnen die gegenständliche Natur mit ihren fixen oder wechselnden Erscheinungen und Veroffenbarungen zum Hintergrunde, der Mensch als Staffage, wie in den malenden Gedichten von Thomson und Kleist (die Jahreszeiten und der Frühling); oder auch umgekehrt ist der Mensch die Hauptsache, die Natur der Hintergrund, wie besonders

in den Idyllen von Geßner und Voß; zuweilen ist es die Natur allein, welche geschildert wird, wie in vielen Elegien Matthissons. Im vor. Jahrh. war die malende Poesie eine Zeitlang in übermäßigem Gebrauch, bis der scharfsinnige Lessing sie durch seine Kritik einschüchterte und ziemlich verdrängte. Spence und Caylus hatten der Himmel weiß welche Aehnlichkeiten zwischen Poesie und Malerei aufgefunden; da trat Lessing auf uud lehrte: die Malerei braucht Figuren und Farben im Raume, die Dichtkunst artikulirte Töne in der Zeit; der Gegenstand jener sind Körper und andeutungsweise durch Körper Bewegungen; der Gegenstand der Poesie Bewegungen und andeutungsweise durch Bewegungen auch Körper. Seitdem vertiefte sich die Poesie mehr und mehr in das Dynamische der Psychologie und Pathologie, in die Bewegungen der Geister, in die subjective Thätigkeit des Menschen. Je mehr die Poesie malt, je sinnlicher sie zu gestalten oder je mehr sie gerade die sinnliche Seite an den Gegenständen hervorzukehren liebt, desto mehr zeigt sie sich als Tochter eines noch untergeordneten aber darum nicht unpoetischen Culturzustandes; man denke an Homer, Ossian u. s. w. Malende Stellen, sparsam und zweckmäßig angewendet, können auch in einem dram. Gedichte von Wirkung sein; z. B. viele Stellen im Shakspeare, die an sich kleine meisterhafte G. sind. Tell's berühmter Monolog ist ein nur zu weit ausgesponnenes G. Andere vortreffliche G. findet man in Goethe's Faust. Man hat die Bezeichnung auch auf Sitten- und Familieng. übertragen und sogar auf eine ganze Gattung von Romanen und Dramen angewendet, auf sogenannte romantische und dram. G., obgleich es klar ist, daß sich eine Reihe von Begebenheiten, Handlungen und Gemüthszuständen durch Worte eigentlich nicht malen läßt. Großen Unfug hat man, besonders in Deutschland, nicht bloß mit jenen Sitten- und Familieng.n, sondern fast noch mehr mit den sogenannten musik. G.n oder Tong.n, hierunter auch Schlachtg., getrieben, worin man durch Ton, Instrumentation, Modulation u. s. w. die Natur selbst nachzuahmen sucht, was aber immer, gegen die Wirkungen der Natur gehalten, einen kleinlichen Effect hervorbringt. Haydn, der aber auch schon zu weit ging, besonders Beethoven in seiner meisterhaften Pastoralsymphonie, haben auf diesem Gebiete der Tong. noch das Beste geleistet; Weber an einzelnen Stellen in seinen Operncompositionen, wo sie oft mit guter Wirkung angebracht sind. (H. M.)

Gemein. Von diesem Worte in seiner mehrfachen Bedeutung kann hier nicht die Rede sein. Der Begriff, den man beim Schausp. während der Darstellung, im Gegensatz

zum Edeln und Schönen, damit verbindet; die Form, wenn sie anstatt den Stoff zu veredeln, ihn durch geistleere, niedrige, oder gar schmutzige Behandlung noch mehr herunterzieht; der Pöbel dem dergl. zusagt, oder der eine solche Behandlung gar begehrt, ist damit gemeint; folglich das Verächtliche, Schlechte. Wenn Schiller vom Dichter sagt, ein g.er Kopf werde den edelsten Stoff durch eine g.e Behandlung entehren, während ein großer Kopf und ein edler Geist selbst das G.e zu adeln wisse, so ist offenbar das G.e hier nichts anders als das Unedle, Niedrige, Schlechte und es läßt sich dieser Satz eben so gut und treffend auf den Schausp. anwenden. Der Schausp. spielt g., der im Tragischen wie im Komischen, die Grenzlinie des Edeln, Großen und Schönen überschreitet, das Tragische verflacht, das Komische outrirt, so wie das an sich schon G.e, statt ihm nur ein nothdürftiges Licht zu leihen, mit greller Farbe überhöht; das Publikum ist ein g.es, das solchen Richtungen durch Beifallklatschen Vorschub leistet und bei geist- und witzlosen Obscönitäten, in wieherndes Gelächter ausbricht. (Z. F.)

Gemmingen (Otto Heinrich, Freiherr von), geb. 1738 zu Heilbronn, widmete sich dem Studium der Rechte, und lebte als churpfälzischer Kämmerer, Hofkammerrath und Mitglied der deutschen Gesellschaft zu Mannheim. Seit 1782 privatisirte er zu Wien und seit 1797 zu Würzburg. Er starb als badenscher Staatsminister und Geh. Rath 1822 zu Anspach. Irrig ist die Angabe, daß er bereits 1800 gestorben. Durch sein Schauspiel: der deutsche Hausvater (München 1780. N. A. Mannheim 1790) einem Seitenstück zu Diderot's Père de famille, erwarb er sich unter den dram. Dichtern Deutschlands einen ehrenvollen Platz. Es gehörte zu den ersten bedeutenden Versuchen, Darstellungen aus dem Kreise des häuslichen Lebens auf die Bühne zu bringen. Von gediegener Bedeutung sind G.s übrigen dram. Werke: Pygmalion (Lpzg. 1780), das Lustspiel: die Erbschaft (Mannheim 1779) und seine Bearbeitung Richard's II. von Shakspeare. G. ist auch Verfasser einer mannheimer Dramaturgie (Mannheim 1779). (Dg.)

Gemüthlich (Aest.). Ein deutsches Mode- und Lieblingswort, dessen wir hier in aller Kürze gedenken müssen. Das Trauliche, Heimliche und G.e sind schöne Grundzüge im deutschen Charakter, in keinem Volke so ausgebildet und daher in der Sprache keines andern Volks ganz ihrem Begriffe entsprechend wiederzugeben; aber das Trauliche artet oft in das Uebertrauliche, das Heimliche in die Heimlichkeit, das Gemüthliche in das Ueberempfindsam-G.e aus. Das G.e, in vielen unsern neuen Tragödien, Conversationsstücken und dergl. übermäßig angebaut, indicirt oft eine sehr

schwächliche, hingebende, zerfließende und thörichte Sentimentalität und Sensibilität, welche bloßen hysterischen und nervösen Zufällen gehorcht und nicht großmüthig sein kann, weil sie weder groß noch muthig ist. Doch nimmt das G.e, gegen das als Extrem das absolut Gemüthlose und Maliciöse eben so einseitig sich ausgebildet hat, in unsrer Literatur, in den Herzen unsrer Schauspielerinnen, Leserinnen, Zuhörerinnen rc. einen sehr weiten Raum ein, so daß die herzige Derbheit, die mannhafte Tüchtigkeit, die weibliche Gesundheit (als kräftige Naivität) gar sehr in den Hintergrund gedrängt zu sein scheinen. Gegen das bloß G.e als Krankheit des Gemüths wird sich nun das Gemüthvolle, der Gemüthsreichthum als Gesundheit des Gemüths verhalten. (H. M.)

Genast 1) (Eduard Franz), geb. zu Weimar 1797; nach erlangter Ausbildung betrat er daselbst die Bühne 1814 mit dem entschiedensten Erfolge, ging aber 1816 wieder ab, um bei Häser in Stuttgart weitern Unterricht im Gesang zu erhalten. 1817 erhielt G. Engagement in Dresden, vertauschte dasselbe 1818 mit Hannover und ging von dort in demselben Jahre nach Leipzig, wo er sich 1820 mit der folgenden vermählte. 1828 übernahm G. auf kurze Zeit die Leitung des Theaters in Magdeburg, kehrte aber 1829 nach Weimar zurück, wo er sofort lebenslänglich engagirt wurde. Gastrollen gab G. bisher in Leipzig (5mal), Berlin, Stuttgart, Dresden (2mal), Darmstadt, Breslau (2mal), Kassel, Mannheim, Hamburg u. s. w. und der Erfolg derselben reihte seinen Namen den besten deutschen Bühnenkünstlern an. G. ist als Sänger und Schausp. gleich ausgezeichnet; mit der schönsten männlichen Gestalt, vereint sich bei ihm ein kraftvolles Organ und ein reicher Stimmfond; diese schönen Mittel gaben ihm den weitesten Wirkungskreis auf der Bühne; er spielt den Oberförster in den Jägern und den Figaro, den Wallenstein und Don Juan mit gleicher Tüchtigkeit; besonders hatte die letztere Parthie, so wie alle in denen Gesang und Spiel vereint sind, in seiner Blüthenzeit einen der tüchtigsten deutschen Darsteller in ihm. Auch als Komponist hat sich G. einen ehrenvollen Namen erworben; zahlreiche Lieder von ihm fanden allgemeine Anerkennung und eine Oper: der Verräther in den Alpen wurde mit großem Beifalle in Weimar gegeben. — 2) (Caroline Christine), geb. Böhler, geb. 1800 zu Kassel, wurde gleich ihrer Schwester (s. Devrient 6. Band 3 Seite 14), von Jugend auf der Bühne geweiht und machte 1815 zu Frankfurt a. M. als Lilla ihren ersten theatral. Versuch; 1816 wurde sie nach Prag engagirt, ging von dort 1818 nach Leipzig, wo sie sich 1820 mit dem Vor. verehlichte und nunmehr ihrem Gatten nach Magdeburg und Weimar folgte.

Mad. G. gastirte mit großem Beifall in Wien, Prag, Frankfurt a. M. und mit ihrem Gatten in Stuttgart, Darmstadt, Breslau, Dresden, Mannheim, Weimar, Leipzig u. s. w. Eine reizende Persönlichkeit, ein weiches und angenehmes Sprachorgan, dem nur etwas mehr Kraft zu wünschen wäre, machen sie zu einer der freundlichsten Bühnenerscheinungen; ihre feine Bildung und schönes Darstellungstalent zu einer der tüchtigsten Künstlerinnen, die allmählich das ganze Gebiet des Repertoirs durchwandert hat. (T. M.)

Genée (Friedrich), geb. 1796 zu Königsberg in Preußen, besuchte 1813 die dortige Universität, trat dann als Freiwilliger in das ostpreuß. Cavallerie-Regiment ein, und machte den Feldzug von 1813—15 mit. 1815 war er im Ober-Kriegs-Commissariat angestellt und kehrte 1816 zum Studium der Rechte zurück. — Im Besitz einer schönen Baßstimme hatte er oft in Concerten mitgewirkt, auch seine Neigung zur dram. Kunst auf Liebhaber-Theatern zu befriedigen gesucht; hier sah ihn Ludwig Devrient und ermunterte ihn, sich der Bühne zu widmen. G. folgte dem Rathe, verließ seine Carrière und debutirte 1818 in Danzig mit ermunterndem Beifall. 1819 nahm er ein Engagement als 1. Bassist in Stettin unter der Schröderschen Direction und folgte Schröder abermals nach Danzig, bis er 1824 bei dem neuerrichteten königsstädter Theater in Berlin Anstellung fand. 1826 folgte er einem Rufe an das Hoftheater zu Dresden, verließ dasselbe jedoch wegen Mangel an Beschäftigung nach 2 Jahren und nahm Engagement als Opernregisseur beim Theater in Aachen. Er ging mit der deutschen Oper nach Paris und erwarb sich auch dort, namentlich als Kaspar im Freischütz, den Beifall des Publikums und die Anerkennung der Kritik. — Die unsichern Verhältnisse des aachner Theaters führten G. 1830 nach Berlin zurück, wo er in die frühern Verhältnisse wieder eintrat, in denen er sich noch befindet. Seit mehreren Jahren hat sich G. mehr dem Schauspiel gewidmet und ist im Fache der Charakter-Rollen ernster und launiger Gattung sehr gerne gesehen. Zu seinen besten Leistungen gehören Osmin, Caspar, Richard Boll, Istock und alle 1. Baßparthien, die Darstellungs-Talent erheischen; General Morin im Pariser Taugenichts, Jobst im Hinko, Quasimodo im Glöckner, Gautier im goldenen Kreuz, der alte Feldherr u. m. A. G. führte bis 1838 die Regie der königst. Bühne, oft unter sehr schwierigen Verhältnissen. Auch als Bearbeiter franz. Bühnenstücke hat sich G. vortheilhaft bekannt gemacht; wir nennen hier nur: der Wagen des Emigranten, das Königreich der Weiber, Arm und Reich, der Stumme von Jagouville, Philipp u. s. w. (A. C.)

Generalbass (Mus.). Die tiefste Stimme einer Composition, insofern sie dazu eingerichtet ist, die Modulation des ganzen Tonstückes zu zeigen. Zu diesem Zwecke wird die tiefste Stimme, da wo sie zu pausiren hat, durch kleinere Noten und Angabe der eintretenden Instrumente und ihres Schlüssels dergestalt ergänzt, daß alle Theile der Composition ersichtlich und alle Zeichen zur Erkenntniß der Harmonie vorhanden sind. Die Kenntniß der Handhabung des G.es war in früherer Zeit, wo die meisten Compositionen nicht vollstimmig ausgeführt, sondern nur auf obige Weise angedeutet wurden, unerläßlich für den Musiker; ist ihm aber auch heute noch sehr nützlich, da sie die Kenntniß der Harmonie, der Bezifferung (der obigen Zeichen) und der Formen der Composition befestigt und erweitert. — Fälschlich wird unter G. zuweilen die ganze Harmonielehre verstanden. 7.

Generali (Peter), geb. zu Rom 1780, studierte die Musik unter Masi, einem Schüler Durante's, und widmete sich Anfangs ausschließlich der Kirchenmusik. Aber schon 1800 debutirte er mit einer Oper: gli amanti ridecoli mit entschiedenem Glück, der alsdann bald 2 andere: Roma liberata und il duca Nottolone folgten, die großen Beifall fanden. Von nun an führte er ein Wanderleben und lieferte bis 1817 nicht weniger als 36 meist komische Opern, die nicht allein an den großen Theatern Italiens, sondern zum Theil auch in Deutschland die günstigste Aufnahme fanden. 1817 ging er nach Barcelona, um von hier aus ganz Europa zu bereisen und seine Werke auf alle Bühnen zu verpflanzen, kehrte aber auf lockende Anerbietungen wieder nach Italien zurück, wo er später Kapellmeister in Novara wurde; hier st. er 1832. — G. ist einer der ersten Repräsentanten der modernen ital. Schule und die Neuheit des Styls wirkte mehr bei der Aufnahme seiner Werke als ihr Kunstwerth. Seine Arbeiten sind bunt, leicht und gefällig, für den Sänger effectreich und angenehm, in technischer Beziehung trefflich und überraschend durch tausend Kunststückchen; aber es mangelt ihnen alle Gediegenheit und die künstler. Einheit, die allein dem Kunstwerke eine höhere Bedeutung giebt. (3.)

Generalpause (Mus.), eine in allen Stimmen zugleich eintretende Pause, die gewöhnlich die Dauer eines Taktes hat und den Satz unerwartet unterbricht, um entweder den bisherigen Gang mit um so mehr Energie wieder eintreten zu lassen, oder um eine unerwartete und contrastirende Wendung gleichsam anzudeuten. 7,

Generalprobe s. Proben.

Generoso (Mus.), edel, geschmackvoll; eine Vortragsbezeichnung.

Genf (Theaterstat.). Hauptstadt des gleichnamigen

schweizer Cantons an der Rhone und am Genfer See, mit bedeutenden Fabriken in Uhren und Schmucksachen und 25000 Einw. G. hat ein schönes Schauspielhaus, in dem im Winter eine franz. Gesellschaft spielt; auch hat sich eine Zeitlang eine deutsche Gesellschaft in G. aufgehalten, die abwechselnd hier und in Lausanne spielte, jedoch sehr schlechte Geschäfte machte. Vergl. Schweizer Theater.

Gengenbach (Pamphilus). Gehört der Zeit an, als die dram. Vorstellungen sich aus Nürnberg nach der Schweiz zurückzogen und hier die religiöse Debatte außer von G. auch von Nicolaus Manuel u. A. mit Heftigkeit geführt wurde. Wir besitzen 2 Stücke von G., wovon das 1. den Titel trägt: „Diß sind die prophetien Sancti Methodii vnd Nollhardi, welche sind gespielt worden in XV. vnd XVII. Jor (1515. 1517) uff der Herren Fastnacht von etlichen ersamen und geschikten Burgeren einer loblichen Statt Basel." Es treten darin Kaiser, Könige, Fürsten, Päbste, Bischöfe und Freistaaten auf, denen Nollhard ihre künftigen Schicksale voraussagt. Flögel sagt davon: „Dieß Stück läßt auf ein Zeitalter schließen, das durch Reichthum und Ueppigkeit die Künste und mit diesen einen gewissen freien Geist hervorgebracht." Das 2. Stück „Gouchmett" ist eine schwache Nachahmung und theilweise Umarbeitung der Gauchmat des Thomas Murner. (Vergl. deutsche Bühne.) (H. M.)

Genie (ingenium), bezeichnet die ursprüngliche Machtvollkommenheit und Fähigkeit eines künstlerisch producirenden oder wissenschaftlich wirkenden Geistes, in irgend einer Sphäre (G. für etwas haben) oder in mehreren Sphären vermöge mehrerer sich unterstützenden Fähigkeiten (G. sein) oder bis zu einem gewissen Grade in allen Sphären (Universalg., womit sich jedoch oft eine gewisse spöttische Nebenbedeutung verbindet) Außerordentliches zu leisten. Der Ausdruck des G.s in seinen Werken heißt Genialität. G. ist mit Genius verwandt, insofern das G. in allen seinen Aeußerungen, Handlungen, Aussprüchen, Manifestationen von einem ihm inwohnenden Genius geleitet zu werden scheint. Das G. ist angeboren und ursprünglich, ein Ganzes in sich und das Ganze des Lebens umfassend, wesentlich productiv, entweder in der Philosophie, oder in der Kunst, oder in der Wissenschaft, oder der Kriegskunst, oder der Mechanik u. s. w. Neues erfindend und darstellend (daher philosophisches-, kunstwissenschaftliches-, militärisches-, mechanisches G. u. s. w.). Das G. ist originell, das Talent mehr imitativ, nachbildend, auf einzelne Theile sich werfend und Theile darstellend, geschult, mehr beabsichtigend, Etwas zu erschaffen, zu erfinden, darzustellen, während das G. mehr durch innere Naturkraft dazu gedrängt ist, jenes mehr der Regel gehorchend und

innerhalb gebahnter Geleise sich bewegend, dieses mehr neue Regeln erfindend und über die gebahnten Geleise hinausschweifend. Daher geht das G., wenn es keine bestimmte Richtung empfängt und zu verfolgen weiß, öfter fehl als das Talent; sogenannte verdorbene G.s hat es in allen Fächern und besonders in früherer Zeit unter den Schausp.n gegeben; das Talent ist im Ganzen fleißiger, aufmerksamer auf sich, peinlicher und pünktlicher als das G., welches sich im Bewußtsein seiner gesunden Vollkraft und Leichtigkeit des Schaffens oft in's Wilde und Weite gehen läßt. Aber man ist mit dem heiligen Worte G. zu unheilig umgesprungen; G.'s sind immer nur selten gewesen, weil sie den Beruf haben, an der Spitze irgend einer Richtung zu stehen; aber man hat Leute, die nur einiges Talent besaßen, an der sogenannten G.sucht litten und ihr G. in einer zerfahrenen, aus der Art fallenden und die Gesetze der Sitte verhöhnenden Weise zu leben, zu denken, zu sprechen und äußerlich sich zu zeigen, zu bethätigen suchten, (daher Originalg.'s), mit dem ehrenvollen Titel G. beehrt. Das Geniale hat zwar immer etwas Absonderliches, aber nicht Alles, was absonderlich ist, ist darum genial, wie nicht Alles, was nach Geist aussieht, darum geistreich ist. Gerade die Ehrentitel: genial und geistreich sind in jüngster Zeit arg gemißbraucht worden, so daß sie oft eher alles andere als ein Lob oder eine Empfehlung sind. Das Wort G. in seiner guten wie schlechten Bedeutung ist besonders in der Sturm- und Drangperiode der deutschen Literatur in Deutschland aufgekommen; damals hatten wir eine Menge in bizarren und barocken Eigenthümlichkeiten sich gefallender Köpfe, welche für G.'s (sogenannte Kraftg.'s) gelten wollten, die allerdings gegen das Pedantische und Veraltete eine feurige und segensreiche Opposition eröffneten, Männer von G. wie Goethe in ihren Reihen zählten, aber auch die Bezeichnung G. nicht wenig in Mißcredit brachten. — Auf einer sehr hohen Stufe der Ausbildung oder der leichten und sichern Beweglichkeit nach verschiedenen Richtungen hin kann das Talent übrigens scheinbar dem G. sehr nahe kommen. (H. M.)

Genien (Myth.), s. Dämon.

Genius (Myth.), 1) s. v. w. Dämon (s. d.). 2) Der Schutzgeist des Menschen, an den besonders die Römer glaubten. War auch im Allgemeinen Jupiter der G. des Mannes, Juno der der Frau, so wähnte doch Jeder noch einen besondern G. zu haben, der neben den Laren (s. d.) verehrt wurde. Der G. wird bald als ein geflügelter Knabe, bald als ein bärtiger ernster Mann dargestellt, der diejenigen Attribute hält, die dem Sinnen und Denken des Schutzbefohlenen am meisten entsprechen.

Gensike, 1) (David Friedrich), geb. zu Altona 1750, Sohn eines Predigers, studirte zu Halle, entführte daselbst seine nachherige Frau, ging mit ihr 1776 nach Erfurt, wo er unter dem Namen Dorville ein kleines Theater errichtete; 1778 nach Berlin, 1779 nach Bonn, 1781 nach Münster als Regisseur, und 1782 zu Bondini nach Prag und Leipzig. 1783 dirigirte er zu Wien auf dem Kärnthnerthortheater eine eigene Truppe, führte mit einem Häuflein unbedeutender Leute die größten Stücke, z. B. Götz von Berlichingen, mit Pferden und Wagen auf, und starb an der Lungensucht 1784. Er war im Fache der Liebhaber und Chevaliers ein braver Schausp. und ein wissenschaftlich gebildeter Mann, der auch Mehreres für und über die Bühne schrieb. — 2) (Charlotte Marie Friederike, geb. Krüger) zu Halle 1758. Sie folgte ihrem Gatten nach oben genannten Bühnen, ging nach dessen Tode nach Berlin, 1788 zu Schröder nach Hamburg, Anfangs der 1790r Jahre nach Frankfurt a. M., und starb zu Pesth 1796, als sie kurz vorher den Arzt Dr. Hirsch, geheirathet, und seit dieser Verbindung dem Theater entsagt hatte. Ihr Bildniß steht vor dem 2. Stück der zu Bonn 1780 erschienenen dramaturg. Nachrichten. Sie machte zu ihrer Zeit großes Aufsehen, theils ihrer Schönheit, theils ihres ächt künstler. Spieles halber, besonders als Minna von Barnhelm, Juliane von Lindorak, Orsina 2c. (Z. F.)

Gent (Theaterstat.), Hauptst. der Provinz Ostflandern an der Schelde mit sehr bedeutenden Baumwollen= und Leinwandfabriken und 65,000 Einw. — G. hatte bisher ein altes unscheinbares Schauspielhaus, das nur im Winter auf kurze Zeit benutzt wurde; seit 1839 baut die Stadt ein neues Theater mit einem Kostenaufwande von 2,000,000 Francs, welches eines der schönsten in Europa werden soll. Nach Vollendung des Hauses will man eine stehende Bühne herstellen. (R. B.)

Gentiluomo (Mad., geb. Spatzer), geb. um 1818 in Wien, erhielt daselbst ihre musikal. Ausbildung und debutirte 1837 am Kärnthnerthortheater mit großem Beifalle; sie vermählte sich hier mit dem Gesanglehrer G., verließ dann Wien und wurde nach einem beifallgekrönten Gastspiele 1839 in Hannover engagirt, wo sie sich noch befindet. 1840 gastirte sie mit dem besten Erfolge am Hoftheater zu Berlin und wurde in Folge dessen dort engagirt. Ihre Stimme ist ein nicht zu hoher, aber sehr schöner und reiner Sopran und wird von großer Kunstfertigkeit im Gesange unterstützt; doch läßt ihr Vortrag ziemlich kalt und ihr unverkennbares Darstellungstalent bedarf weiterer Ausbildung. (3.)

Genua (Theaterstat.), Hauptst. des gleichnamigen Herzogthums, an einem schönen Golf, mit reichen Schätzen der

Kunst und Wissenschaft, bedeutendem Handel und 80,000 Einw. — G. hat 4 Theater. Das schönste ist das neue Teatro Carlo Felice, 1839 erbaut, mit prachtvollen Säulen und Treppen von karrarischem Marmor, eines der schönsten Schauspielhäuser in Italien; es ist ausschließlich für die Oper bestimmt. — Das größte ist das Teatro di Santo Agostino, ein weites alterthümliches Gebäude, wo sonst große Oper= und Ballet=, jetzt nur noch Trauer= und Lustspiele gegeben werden. Das Teatro al Falcone ist das freundlichste und netteste, liegt im Pallaste Durazzo und wird ab und zu von einer franz. Truppe benutzt, die während der Herrschaft Napoleons stehend und vortrefflich war. Das eigentliche Volks= oder Nationaltheater ist das Teatrino, neben der Börse gelegen und ohne besondere architektonische Schönheit, wo komische Opern, Lustspiele, Possen und extemporirte Comödien gegeben werden. Die Truppe dieses Theaters ist in ihrer Art ausgezeichnet und hat den meisten Zulauf. Im Ganzen weicht das Theaterwesen in G. nicht von dem im übrigen Italien ab, vergl. daher: Ital. Theater. (L.)

Geographie (Alleg.), eine weibliche Figur, die eine Erdkugel, eine Landkarte und die Werke des Strabo als Attribute hat.

Geometrie (Alleg.), eine weibliche Figur, die mathematische Instrumente hält, oder davon umgeben ist. Auch Euclid's Werke werden ihr oft als Attribut gegeben.

Georg, Orden des h., 1) Catharina II. von Rußland stiftete 1769 diesen aus 4 Classen bestehenden Militair=Orden. Ordenszeichen: ein weiß emaillirtes 4eckiges Kreuz mit goldenen Rändern. Auf der rothen Vorderseite des runden Mittelschildes der h. G. auf einem weißen Pferde, wie er eben den Lindwurm tödtet. Auf der Rückseite auf weißem Grunde der Namenszug des h. G. Die 1. Klasse trägt dies Kreuz an einem breiten, schwarz und gelb gestreiften Bande von der rechten Schulter zur linken Hüfte und dabei auf der linken Brust einen in Gold gestickten 4spitzigen Stern mit der Umschrift: Für Dienst und Tapferkeit auf schwarzem Grunde. Die 2. Classe trägt das Kreuz an einem schmalern Bande um den Hals, die 3. das Kreuz aber kleiner, gleichfalls um den Hals und die 4. im Knopfloche. Das G.kreuz, was irrig die 5. Classe dieses Ordens genannt wird, ist ein russisches Ehrenzeichen, welches die Unterofficiere, Gemeine und Matrosen zur Belohnung erhalten. Es ist von Alexander I. 1807 gestiftet und besteht in einem dem G.=Orden ganz ähnlichem Kreuze von Silber, wird auch an demselben Bande im Knopfloche getragen. 2) Karl Albert, Kurfürst von Baiern, nachher Kaiser Karl VII., stiftete einen G.=Orden 1729. Er besteht aus 3 Klassen, Großkreuzen, Commandeurs

und Rittern. Das Ordenskreuz ist von Gold, mit 8 Spitzen und Rauten in den Winkeln, auf den Spitzen kleine runde goldne Köpfe. Die Vorderseite ist himmelblau, weiß eingefaßt, in der Mitte ist auf goldnem Grunde die Jungfrau Maria in Wolken stehend. Auf den 4 Rauten stehen die Buchstaben: V. I. B. I. (Virgini immaculate Bavaria immaculata) Die Umseite ist rothemaillirt mit weißer Einfassung. In der Mitte der h. G. zu Pferde. Auf den Rauten die Buchstaben: L. U. P. F. (Justus ut palma florenti.) Ueber dem Kreuze ist ein Löwenkopf, an dem es hängt. Dasselbe wird an einem himmelblauen, weiß und dunkelblau eingefaßten Bande von der rechten Schulter nach der linken Hülfte und auf der linken Brust ein gestickter himmelblauer, 8spitziger Stern mit silberner Einfassung und Rauten in den Winkeln, in dessen Mitte ein silberner Schild mit einem rothen Kreuze sich befindet, getragen. Die Commandeurs tragen es um den Hals und dabei denselben Stern, nur kleiner. Die Ritter tragen es im Knopfloche. Das Festkleid besteht aus einem Streitkleide von Silberstoff mit feuerfarbigem Sammt gefüttert, dazu ein Beinkleid und Degengehenk von derselben Farbe und einem himmelblauen Sammtmantel. Dieser ist nach den Graden mit Silberstoff, weißem Atlas oder weißem Zeuge gefüttert, mit Silberstickerei geziert oder auch ganz unbesetzt. Dazu kommt ein Hut à la Henri IV. mit weißen und rothen Federn, dies ist die alte Tracht der Ritter. Die moderne Uniform derselben ist roth mit weißen Aufschlägen, Weste und Beinkleidern. Das Ordenskreuz wird dazu an einer goldnen Kette um den Hals getragen, die aus drei abwechselnden Gliedern: einem länglichen Viereck, 2 an einander stoßenden gevierten Rauten, und 2 gegeneinander stehenden Löwen besteht. (B. N.)

Georg (oder **St. G.** und **St. Michael-Orden.**) Gestiftet vom König von England 1818 für Malta und die jonischen Inseln. Die Ordensdecoration besteht in einem Kreuze mit 7 Strahlen. Im Mittelpunkt ist auf der einen Seite St. G., auf der anderen St. Michael. Ueber dem Kreuz schwebt die Krone. Es wird an einem scharlachrothen mit blauen Streifen eingefaßten Bande getragen. (B. N.)

Georges (Margarethe St. Georges-Weymer), geb. zu Bayeux 1788, wurde von ihrem Vater, der Schauspieldirector war, für die Bühne erzogen und betrat dieselbe 1803 zu Amiens; anfangs für die Oper bestimmt, trat sie auf den Rath der Schauspielerin Raucourt zur Tagödie über, folgte derselben nach Paris und debutirte 1805 am Théâtre français mit dem glücklichsten Erfolge. Ihre Schönheit, ihre Kunst und ihre glänzenden Geistesgaben fesselten Napoleon, der in die innigsten Verhältnisse zu ihr trat; diese trieben sie

indessen 1808 plötzlich aus Paris, nachdem sie kurz zuvor in Erfurt beim Congresse geglänzt hatte. Sie ging nach Wien, wo sie declamatorische Vorlesungen mit großem Beifall gab, dann nach Moskau und Petersburg, wo sie die größte Anerkennung fand und vom Kaiser aufs reichste beschenkt wurde. 1813 kehrte sie nach Paris zurück und trat in ihre Stellung wieder ein; entfloh aber 1816 abermals, um in London zu triumphiren. Außer 3000 Fr., die sie bei der Rückkehr als Strafe zahlen mußte, erklärte man sie des Societaire-Rechtes für verlustig. Darob ergrimmt, verließ sie 1820 das Théâtre français gänzlich und wandte sich der Porte St. Martin und dem romantischen Drama zu, dessen Königin sie wurde. Maria Tudor, Lucretia Borgia, Margaretha im Thurm von Nesle, Johanna von Neapel, Thisbe im Angelo u. a. sind ihre Glanzrollen, die sie großartig auffaßt und zur Erscheinung bringt. Trotz ihrer 52 Jahre, ist ihre Seele noch jugendlich lebendig und in ihrem Auge strahlt noch die Glut des ersten Kunstfeuers. — Dennoch begannen die undankbaren Pariser ihr von 1839 an weniger Theilnahme zu schenken; die empfindliche G. verließ daher Paris und gastirte geraume Zeit auf den Provinztheatern; endlich wurde sie im Sommer 1840 Directorin einer reisenden Gesellschaft, mit der sie eine zeitlang im südlichen Frankreich spielte und dann nach dem Orient schiffte, wo sie zunächst in Smyrna spielen wollte. (E. G.)

Gera (Theaterstat.), Stadt an der weißen Elster. Hauptstadt des gleichnam. Fürstenthums mit 11,000 Einw. Hat seit 1825 ein freundliches Theater, welches der Fürst erbauen ließ; dasselbe hat 2 Reihen Logen, Parquet, Parterre und Gallerie und faßt 800—1000 Personen. Die Abgaben sind geringe und werden aufgewogen durch die Unterstützung, welche das Theater vom Hofe erhält. Ein, freilich dürftiges Orchester ist vorhanden. G. wird 1—2 Mal jährlich von reisenden Gesellschaften besucht, die sich 6—8 Wochen dort aufhalten und wöchentlich 3—4 Vorstellungen geben. Director Weißenborn besucht G. schon seit einigen Jahren. (R. B.)

Gerber (Joh. Christian), geb. zu Berlin 1785, betrat die Bühne daselbst in kleinen Parthien und ging dann, mehr Beschäftigung suchend, zu reisenden Gesellschaften, wo er den ausgebreitesten Wirkungskreis sich schaffte; 1819 wurde G., nach einem erfolgreichen Gastspiele in Wien, in Braunschweig engagirt, wo er bis 1825 die Fächer eines Baritonisten, Bonvivants, Liebhabers und Helden zugleich ausfüllte und sehr beliebt war, 1825 ging er als Opern- und Schauspielregisseur so wie für obige Fächer nach Kassel, wo er bis zur Auflösung des Hoftheaters (1831) blieb. Dann übernahm er die Direction in Bremen, und 2 Jahre später die des Hoftheaters zu

Oldenburg, die er noch führt; der künstler. Wirksamkeit hat er in der lezten Zeit fast gänzlich entsagt. — G. war in seiner Blüthenzeit einer der bedeutensten deutschen Schausp.; für chevalereske Rollen war er mit den seltensten Mitteln ausgestattet und seine Vielseitigkeit war um so erstaunenswerther, als er in jedem Fache wirklich Ausgezeichnetes leistete; er sang und spielte mit gleicher Vortrefflichkeit, errang sich als Don Juan und Figaro, Posa und Karl Ruf gleichen und gerechten Beifall. Später ging er in das Fach der Väter und ältern Charakterrollen über und auch hier war er in mehreren Rollen z. B. als Wellenberger in den Advokaten, Adam Wählich in Karl XII. u. m. a. fast unübertrefflich. (G. L.)

Gerechtigkeit (Alleg.), s. Themis.

Gereon (Orden des h.) Auch dieser längst erloschene Orden wurde zur Vertheidigung der h. Oerter in Palästina gestiftet, doch ist der Name des Stifters unbekannt; einige nennen Kaiser Friedrich den Rothbart, andere Kaiser Friedrich II. Das Ordenszeichen war nach einigen ein silbernes Patriarchenkreuz auf drei grünen Bergen im rothen Felde, andere behaupten, sie hätten auf einem weißen Kleide ein schwarzes gesticktes Patriarchenkreuz auf drei grünen Bergen gehabt. Bonanni nimmt das Kreuz roth an. (B. N.)

Gerhard (Wilhelm), geb. 1780 zu Weimar, widmete sich dem Handelstand, und lebt jetzt als sächs. Legationsrath in Leipzig. Als dram. Dichter hat G., sehr glücklich in der lyrischen Gattung, sich nur ein Mal versucht, in dem Schauspiel Sophronia oder die Eroberung des h. Grabes. Wenn auch für die theatral. Darstellung nicht ganz geeignet, zeigt dies Stück doch von großer Gewandtheit in Beherrschung der Sprache und Form, und der geringe Erfolg, den es in Leipzig hatte, war einer unverdienten Abneiguug der Studenten gegen den Verfasser zuzuschreiben. (Dg.)

Gerlach (Johann Conrad), geb. zu Mannheim 1773, war für das Studium der Theologie bestimmt, allein politische Ereignisse führten ihn dem Theater zu und er betrat 1792 zu Heidelberg zuerst die Bühne als Weller in Gotters Marianne mit Beifall. Da der Director gerade nach der Aufführung dieses Stückes durchging, fand G. kein Engagement und ging also nach Kassel, wo er angestellt wurde, aber wegen mangelnder Beschäftigung nach 4 Monaten wieder fort und nach Hamburg ging, von wo er 1794 aus demselben Grunde wieder zu reisenden Gesellschaften ging, um die dem Schausp. so nothwendige Erfahrung und Routine zu gewinnen. Er spielte vor und nach die Fächer der Chevaliers, Deutschfranzosen, verschmitzten Bedienten, dann jugendliche Liebhaber — endlich die älteren Liebhaber, Helden und polternde Väter. 1801 wurde G. in Karlsruhe engagirt,

1803 ging er wieder nach Kassel und wurde 1807 Mitglied der Döbbelinschen Gesellschaft, welche in Wiesbaden spielte. Hier erhielt G. einen Antrag, die Direction des Hoftheaters in Kassel zu übernehmen, wurde aber durch Krankheit verhindert, dem Rufe Folge zu leisten. Der Kapellmeister Guhr erhielt die Conzession und engagirte die ganze Döbbelinsche Gesellschaft; G. kam so 1814 zum 3. Mal nach Kassel, wo er seitdem blieb. 1839 feierte G. das 25jährige Jubiläum seiner Anstellung in Kassel; das Theaterpersonal schenkte ihm zum Andenken einen silbernen Pokal und auch das Publikum gab bei dieser Feier dem Jubilar manches Zeichen der Liebe und Theilnahme. G. spielt jetzt noch zärtliche Väter und Greise (aus welchen wir nur seinen Dogen in Fiesco und den Pastor im Mädchen von Marienburg hervorheben wollen) mit großer Auszeichnung, auch spendet er am Abend seines Lebens aus dem reichen Schatze seiner Erfahrungen an angehende und jüngere Schausp. und wirkt so noch immer rastlos thätig für die Kunst. (L. D.)

Gerle (Wolfgang Adolph), geb. um 1790 in Prag, studirte daselbst und ist gegenwärtig Professor der ital. Sprache und Aesthetik am Konservatorium. G. hat sich als Novellist und dram. Dichter einen ehrenvollen Namen erworben; außer mehreren gelungenen Uebersetzungen, schrieb er: Irenes Feier, ein Festspiel und die Lustspiele: der blaue Domino, Abentheuer einer Neujahrsnacht nach Zschocke, das Liebhabertheater nach Van der Velde, der Löwe schlummert, Oheim und Neffe, der lezte April und der falsche Prinz; ferner die Dramen: Jaromir und Udalrich und Adam Wiederbauer. Gemeinschaftlich mit Uffo Horn schrieb er das gekrönte Preislustspiel: die Vormundschaft und das Lustspiel: der Naturmensch. G. wirkt besonders durch einen lebendigen, witzigen und geistreichen Dialog, an Erfindung ist er arm, dagegen sehr gewandt in der Zusammenstellung bereits bekannter Situationen; auch seine Charakteristik ist unbedeutend, demungeachtet sind manche seiner Arbeiten seit langer Zeit beliebte Repertoirstücke. (C. H.n.)

Gern, 1) (Georg) geb. 1760 in Rottendorf bei Würzburg, widmete sich dem Studium der Theologie, da aber seine Eltern zu unbemittelt waren, mußte er seine Studien aufgeben und trat als Chorsänger bei der Kirchenmusik in Mannheim ein. Bald erkannte man hier seine schöne Baßstimme, er faßte den Entschluß, sich der Bühne zu widmen und betrat dieselbe 1780 in der Oper Rosamunde von Kreuzer Der Erfolg war günstig und G. ward Mitglied des Hoftheaters in Mannheim, wo er in dem Umgange mit Iffland, Beil, Beck u. a. auch als Darsteller schnelle Fortschritte machte. Er verheirathete sich hier mit der Toch-

ter eines geachteten Beamten, wurde Vater von 5 Kindern und lebte sehr glücklich bis 1794, wo die Kriegsunruhen ihn bestimmten ein Engagement beim Hoftheater in München' anzunehmen. Auch dort gefiel er allgemein, und als bei seinen Kunstreisen 1798 er auch in Berlin gastirte, wurden seine Darstellungen so ausgezeichnet aufgenommen, daß Iffland ihn beredete, Anstellung bei der deutschen und ital. Oper in Berlin zu nehmen. Dies geschah und von 1800 bis 1830 widmete er dem Hoftheater seine ganze Thätigkeit. Seine Leistungen als Sarastro, Wasserträger, Abbé Lataignant in Fanchon, Osmin, Geronte im Schatzgräber u. s. w. stehen beim Publikum noch im besten Andenken; daß er allgemein als Künstler und Mensch geachtet und geliebt war, bewies sein im Januar 1830 bezwecktes 50jähriges Künstlerjubiläum, für das sich die lauteste Theilnahme aussprach; doch verhinderte ein Nervenschlag, der ihn im December 1829 traf diese Feier. Doch erschien am Festmorgen bei dem Jubilar eine Deputation seiner Collegen, an ihrer Spitze der General-Intendant, Graf von Redern, der ihm im Namen des Königs die große goldne Verdienstmedaille und ein Decret überreichte, das ihm seinen vollen Gehalt auf Lebenszeit zusicherte. Seine Collegen brachten ihm 2 Gemälde dar. — Er sollte diesen Tag nicht lange überleben und starb bereits im März 1830, innig bedauert von einem Publikum, dem seine Erscheinung auf der Bühne stets eine willkommne gewesen war. 2) (Albert) geb. 1789 in Mannheim, Sohn des Vor. Er fühlte schon in frühster Zeit Neigung zum Theater, doch trat dieser Wunsch den Ansichten des Vaters entschieden entgegen, der den Sohn zum Baufach bestimmt hatte; G. widmete sich diesem Studium und war bereits im 18. Jahre examinirter Bauconducteur. Aber die Sehnsucht, der dram. Kunst zu leben, war nicht unterdrückt, und trotz der errungenen Selbstständigkeit wurde sie immer mächtiger. Endlich gab der Vater nach und 1807 trat G. zu Ifflands Schülern. Nachdem er wohl vorbereitet war, trat er im September 1807 zum ersten Male als Zollvisitator in: die Indianer in England auf der berliner Hofbühne auf und gehört derselben seitdem bis zum gegenwärtigen Augenblicke an. G. war in früherer Zeit viel im ernsten Fache beschäftigt, und obgleich seine künstler. Individualität diesem nur widerstrebend sich fügte, so gelang es doch seinem Fleiße auch hierin Erfreuliches zu leisten, und sich die Theilnahme des Publikums zu erwerben; später war er ein trefflicher Darsteller für Charakterrollen, wohin unter andern Hild in: Garrick in Bristol und Ambrosius in: von Sieben die Häßlichste zu rechnen sind. Vorzugsweise sind es indessen komische Rollen, denen er den großen und verdienten Beifall

verdankt, der ihm nicht allein vom berliner Publikum, sondern auch während seiner Gastspiele in ganz Deutschland reichlich zu Theil wurde. Eine so durch und durch komische Leistung als den Bader Schelle in Raupachs Schleichhändlern wird man selten sehen, und wenn man auch, sobald man mit der Darstellungsweise G.s bekannt ist, im Voraus erräth, was kommen kann, so überrascht er doch durch die anspruchslose und zugleich effektreiche Art, womit es zur Anschauung gebracht wird auf eine so unwiderstehliche Weise, daß es unmöglich ist, ein herzliches Lachen zu unterdrücken. G. ist längst ein Liebling des Berliner Publikums, und verdient es zu sein. (H. S.)

Gerstäcker (Friedrich), geb. zu Schmiedeberg in Sachsen 1788, als Kreuzschüler in Dresden wirkte er als Chorsänger in der ital. Oper mit, wobei sich seine Stimme so kräftig entwickelte, daß er sich bald entschloß, ganz der Kunst zu leben. Er betrat die Bühne als 1. Tenorist in Chemnitz mit bestem Erfolge, spielte dann in Freiberg und kam endlich 1810 zur Seconda'sche Gesellschaft nach Dresden und Leipzig. Von hieraus unternahm er einige Kunstreisen durch Deutschland, die ihm einen bedeutenden Ruf verschafften und wurde dann in Hamburg und Kassel engagirt. Um 1816—18 gastirte G. in Kopenhagen, in den holländ. Städten und selbst in Paris mit dem größten Beifalle, besuchte später fast alle bedeutenden Theater Deutschlands, starb aber leider mitten in seiner glänzenden Laufbahn 1825 in Kassel. G. war einer der trefflichsten deutschen Tenoristen, seine lieblich-kräftige Stimme war von dem seltensten Umfange und sein Vortrag besonders der des Recitativs zeigte den geläutertsten Geschmack. Tamino, Sargin, Belmonte und alle hohen Tenorparthien waren seine besten Leistungen. (3.)

Gerstel (August), geb. 1807 zu Boitzenburg in Meckelnburg; er ist der Sohn des beliebten Schausp.s und langjährigen Regisseurs des deutschen Theaters in Petersburg Wilhelm G. und der Schwester Ludwig und Ferdinand Löwes; von den Eltern zum Baufache bestimmt, folgte er seiner Neigung zur Kunst und betrat die Bühne 1825 in Meißen; dann ging er nach Brandenburg, wo sein Vater die Direction führte und bildete sich unter dessen eigener Leitung aus. Der Brand des Theaters in Brandenburg vernichtete das Unternehmen des Vaters und G. ging zum Director Schäfer, mit dem er Bamberg, Baireuth, Hof, Gera 2c. bereiste; er spielte Liebhaber, sang kleine Partieen, wandte sich jedoch allmählig dem komischen Fache zu. 1830 ging er nach Lübeck, wo er sich mit der talentvollen Schauspielerin Emma Romberg vermählte; 1833 folgte er einem Rufe nach

München als Komiker und Tenorbuffo; von hier aus ging er 1835 nach Zürich, gastirte 1837 in Stuttgart, wo er engagirt wurde und seitdem Mitglied des Hoftheaters ist. — In Oper und Schauspiel, in Scherz und Ernst wirkt er hier mit gleichem Eifer und gleichem Beifalle; Dulcamare im Liebestrank, Wallheim in Leonore, Rappelkopf im Alpenkönig, Rüstig im 100jährigen Greis (eine classische Leistung) u. s. w. sind die Rollen, die seinen Wirkungskreis ungefähr bezeichnen uud zu denen er die trefflichsten Mittel besitzt. (R. B.)

Gerstenberg (Heinrich Wilhelm von), geb. 1737 zu Tondern in Schleswig, studirte in Altona und Jena, und trat dann in dänische Kriegsdienste, wo er im Feldzuge gegen Rußland bis zum Rittmeister stieg. 1775 wurde er dänischer Geschäftsträger in Lübeck, 1785 Director des Justizwesens in Altona, was er bis 1820, wo er sich von allen Geschäften zurückzog, blieb. Er starb 1823 zu Altona. — Als Dichter wurde G. durch ein Bändchen Gedichte Poetische Tändeleien (1758) durch die Kriegslieder eines dänischen Grenadiers, Ariadne auf Naxos, Gedichte eines Skalden u. a. bekannt und berühmt. Als Kritiker wirkte er sehr viel durch seine Beiträge in literar. Zeitschriften und namentlich durch seine Briefe über Merkwürdigkeiten in der Literatur, Schleswig, 1766—1770. Er und Lessing waren die Ersten, die uns zu einer klaren Erkenntniß Shakspeare's und zu dessen Würdigung führten. Noch bedeutender erscheint er jedoch in seinem Drama Ugolino, Hamburg 1768, durch welches er die von Lessing mit so großem Erfolg aufgestellten und durchgeführten Principien praktisch beförderte. Es ist ein Meisterwerk, in welchem der Dichter die höchste Besonnenheit mit dem tiefsten Gefühl und einer seltenen Stärke und Macht des Ausdruckes zu verbinden verstand. — Außer diesem schrieb er noch ein Trauerspiel: Die Braut, so wie ein Melodrama: Minone oder die Angelsachsen, die jedoch weniger bedeutend sind. Von 1815—17 erschienen von ihm: Vermischte Schriften, in 4 Bänden, welche den Reichthum seines Wissens bezeugen. (Thg.)

Gerücht (Alleg.), s. Fama.

Ges (Mus.), der 7. Ton der diatonisch-chromatischen Tonleiter, das durch Vorsetzung eines b um ½ Ton erniedrigte G wird als Grundton nur in Dur-Tonarten gebraucht. (7.)

Gesang (Mus.), der abgemessene, in Höhe und Tiefe wechselnde Vortrag poetischer Worte, die älteste, natürlichste und wohlklingendste Musik der Welt, eine höhere, aus der Seele selbst hervorgegangene Sprache tiefer Empfindung, die allen Zeiten und allen Völkern eigenthümlich und verständlich ist. Im engern Sinne freilich nur der kunstgemäße Vertrag niedergeschriebener Noten mit den dazu gehörigen Worten.—

verdankt, der ihm nicht allein vom berliner Publikum, sondern auch während seiner Gastspiele in ganz Deutschland reichlich zu Theil wurde. Eine so durch und durch komische Leistung als den Bader Schelle in Raupachs Schleichhändlern wird man selten sehen, und wenn man auch, sobald man mit der Darstellungsweise G.s bekannt ist, im Voraus erräth, was kommen kann, so überrascht er doch durch die anspruchslose und zugleich effektreiche Art, womit es zur Anschauung gebracht wird auf eine so unwiderstehliche Weise, daß es unmöglich ist, ein herzliches Lachen zu unterdrücken. G. ist längst ein Liebling des Berliner Publikums, und verdient es zu sein. (H. S.)

Gerstäcker (Friedrich), geb. zu Schmiedeberg in Sachsen 1788, als Kreuzschüler in Dresden wirkte er als Chorsänger in der ital. Oper mit, wobei sich seine Stimme so kräftig entwickelte, daß er sich bald entschloß, ganz der Kunst zu leben. Er betrat die Bühne als 1. Tenorist in Chemnitz mit bestem Erfolge, spielte dann in Freiberg und kam endlich 1810 zur Seconda'sche Gesellschaft nach Dresden und Leipzig. Von hieraus unternahm er einige Kunstreisen durch Deutschland, die ihm einen bedeutenden Ruf verschafften und wurde dann in Hamburg und Kassel engagirt. Um 1816—18 gastirte G. in Kopenhagen, in den holländ. Städten und selbst in Paris mit dem größten Beifalle, besuchte später fast alle bedeutenden Theater Deutschlands, starb aber leider mitten in seiner glänzenden Laufbahn 1825 in Kassel. G. war einer der trefflichsten deutschen Tenoristen, seine lieblich-kräftige Stimme war von dem seltensten Umfange und sein Vortrag besonders der des Recitativs zeigte den geläutertsten Geschmack. Tamino, Sargin, Belmonte und alle hohen Tenorparthien waren seine besten Leistungen. (3.)

Gerstel (August), geb. 1807 zu Boitzenburg in Meckelnburg; er ist der Sohn des beliebten Schausp.s und langjährigen Regisseurs des deutschen Theaters in Petersburg Wilhelm G. und der Schwester Ludwig und Ferdinand Lowes; von den Eltern zum Baufache bestimmt, folgte er seiner Neigung zur Kunst und betrat die Bühne 1825 in Meißen; dann ging er nach Brandenburg, wo sein Vater die Direction führte und bildete sich unter dessen eigener Leitung aus. Der Brand des Theaters in Brandenburg vernichtete das Unternehmen des Vaters und G. ging zum Director Schäfer, mit dem er Bamberg, Baireuth, Hof, Gera rc. bereiste; er spielte Liebhaber, sang kleine Partieen, wandte sich jedoch allmählig dem komischen Fache zu. 1830 ging er nach Lübeck, wo er sich mit der talentvollen Schauspielerin Emma Romberg vermählte; 1833 folgte er einem Rufe nach

München als Komiker und Tenorbuffo; von hier aus ging er 1835 nach Zürich, gastirte 1837 in Stuttgart, wo er engagirt wurde und seitdem Mitglied des Hoftheaters ist. — In Oper und Schauspiel, in Scherz und Ernst wirkt er hier mit gleichem Eifer und gleichem Beifalle; Dulcamare im Liebestrank, Wallheim in Leonore, Rappelkopf im Alpenkönig, Rüstig im 100jährigen Greis (eine classische Leistung) u. s. w. sind die Rollen, die seinen Wirkungskreis ungefähr bezeichnen uud zu denen er die trefflichsten Mittel besitzt. (R. B.)

Gerstenberg (Heinrich Wilhelm von), geb. 1737 zu Tondern in Schleswig, studirte in Altona und Jena, und trat dann in dänische Kriegsdienste, wo er im Feldzuge gegen Rußland bis zum Rittmeister stieg. 1775 wurde er dänischer Geschäftsträger in Lübeck, 1785 Director des Justizwesens in Altona, was er bis 1820, wo er sich von allen Geschäften zurückzog, blieb. Er starb 1823 zu Altona. — Als Dichter wurde G. durch ein Bändchen Gedichte Poetische Tändeleien (1758) durch die Kriegslieder eines dänischen Grenadiers, Ariadne auf Naxos, Gedichte eines Skalden u. a. bekannt und berühmt. Als Kritiker wirkte er sehr viel durch seine Beiträge in literar. Zeitschriften und namentlich durch seine Briefe über Merkwürdigkeiten in der Literatur, Schleswig, 1766—1770. Er und Lessing waren die Ersten, die uns zu einer klaren Erkenntniß Shakspeare's und zu dessen Würdigung führten. Noch bedeutender erscheint er jedoch in seinem Drama Ugolino, Hamburg 1768, durch welches er die von Lessing mit so großem Erfolg aufgestellten und durchgeführten Principien praktisch beförderte. Es ist ein Meisterwerk, in welchem der Dichter die höchste Besonnenheit mit dem tiefsten Gefühl und einer seltenen Stärke und Macht des Ausdruckes zu verbinden verstand. — Außer diesem schrieb er noch ein Trauerspiel: Die Braut, so wie ein Melodrama: Minone oder die Angelsachsen, die jedoch weniger bedeutend sind. Von 1815—17 erschienen von ihm: Vermischte Schriften, in 4 Bänden, welche den Reichthum seines Wissens bezeugen. (Thg.)

Gerücht (Alleg.), s. Fama.

Ges (Mus.), der 7. Ton der diatonisch-chromatischen Tonleiter, das durch Vorsetzung eines b um $\frac{1}{2}$ Ton erniedrigte G wird als Grundton nur in Dur-Tonarten gebraucht. (7.)

Gesang (Mus.), der abgemessene, in Höhe und Tiefe wechselnde Vortrag poetischer Worte, die älteste, natürlichste und wohlklingendste Musik der Welt, eine höhere, aus der Seele selbst hervorgegangene Sprache tiefer Empfindung, die allen Zeiten und allen Völkern eigenthümlich und verständlich ist. Im engern Sinne freilich nur der kunstgemäße Vertrag niedergeschriebener Noten mit den dazu gehörigen Worten.—

Der G. ist so alt wie die Menschheit, denn der gemessene Ausdruck freudiger und schmerzlicher Gefühle ist zu natürlich, als daß es außer dem Empfindungsvermögen und den organischen Fähigkeiten irgend eines Hülfsmittels bedurft hätte, denselben zu wecken; dafür spricht nicht allein, daß der G. bei allen Völkern, selbst bei den rohesten und wildesten, gefunden wird, sondern daß selbst das Kind, bevor ihm noch die Fähigkeit des Sprechens geworden, oft in einem gemessenen und bedeutungsvollen Lallen seine dunkeln Gefühle ausspricht. Selbst das Regelnde des G.es, der Rhythmus und Tact, die Basis der Kunst desselben, scheint etwas natürlich Gegebenes zu seyn, da sowohl das kindliche Lallen als der rohe Gefühlsausdruck ganz uncivilisirter Völker von mehr oder minder regelmäßig wiederkehrenden Körperbewegungen begleitet ist, die wahrscheinlich dem Tanze, der fast überall dem rohen Naturg. sich gesellet, seine Entstehung gegeben. — In historischer Beziehung läßt sich demnach von dem G.e nur nachweisen, wo er zuerst in irgend einer Kunstform erschien und wie diese sich allmählig ausbildete. — Und diese Kunstform finden wir überall, wo die Civilisation Wurzel faßte; die Israeliten hatten zu Moses Zeiten Sängerchöre, die von Instrumenten und Tanz begleitet wurden; die Aegyptier, die Meder und Perser sangen bei ihren Opfern; die nomadisirenden Pelasger feierten mit G. ihre Feld- und Heerdengötter, woraus sich im blühenden Griechenlande der begeisterte Dithyrambus gestaltete. Homer sang zur Lyra seine Iliade und Odyssee; bei den Römern würzte G. den Cult wie die Schwelgerei; die schwerfällige nordische Mythologie hat den G. vielfach adoptirt, Druiden, Skalden und Barden sangen bei den Völkerstämmen Germaniens und Galliens und selbst der Hunnen wilder Kriegsg. wird erwähnt. Das Christenthum bemächtigte sich sofort dieses großen Erhebungs- und Erbauungsmittels und in seinem Schooße erfreute sich der G. einer kräftigenden Pflege und erlangte einen hohen Grad künstler. Vollendung. Aus den mannigfachen Schöpfungen, welche die wissenschaftliche Behandlung der Musik hervorrief, entwickelten sich allmählig die einzelnen Theile der Oper (s. d.) und fügten sich zum Ganzen, welches unter wechselnder Gestalt dem Standpunkte entgegen wanderte, auf dem wir es heute erblicken. Diesem Gange werden wir in dem Art. Oper die geeignete Aufmerksamkeit zuwenden. — In neuester Zeit wird der G. auf der ganzen civilisirten Erde und besonders in Deutschland mit innigster Liebe und treuer Sorgfalt gepflegt; die zahlreichen Liedertafeln, Gesangvereine, Musikfeste &c. sind der Beweis dafür. — In künstler. Beziehung nennt man G. 1) jede Composition für eine oder mehrere Singstimmen; 2) die cantabi-

len Sätze jeder, selbst der Instrumentalcomposition; 3) die Melodie überhaupt, und 4) die einzelnen Theile eines größern Gedichtes. (7.)

Gesangmethode (Mus.), das auf gewisse Kunstregeln begründete Verfahren zur Ausbildung der menschlichen Stimme. Italien ist das Mutterland der G., denn schon im 4. Jahrh. ließ Papst Sylvester dort Schulen für den Gesangunterricht anlegen, obschon die ital. Schulen erst im 16. Jahrh. durch die Meister Palestrina, Scarlatti, Durante u. v. A. bedeutend und berühmt wurden; seidem hat die ital. G. einen europäischen Ruf, auf welchen sie auch bis in die neuesten Zeiten einen gerechten Anspruch hat. — Die altital. G. erstrebte besonders eine ausgebreitete Dressur der Stimme, reine Intonation und die höchste Biegsamkeit der Kehle; sie wendete großen Fleiß auf die Bildung und Veredlung des Tones und deutliche Vocalisation, achtete dagegen weniger auf einen gefühlvollen dram. Vortrag. — Die neuere ital. G. hat dem leztern Mangel nicht allein nicht abgeholfen, sondern auch ihr ganzes Bestreben lediglich der Biegsamkeit der Kehle zugewendet und dadurch den halsbrechenden Gurgeleien Eingang verschafft, die den modernen Operngesang verunstalten. — Die deutsche G. hat stets diese Bravourkünste — und zwar bis zur Uebertreibung — verschmäht und dagegen die feste Haltung des Tones, ein kräftiges Portamento, eine volle und schöne Coloratur und einen der innersten Seele entquellenden Vortrag erstrebt. Welche von beiden G.n die bessere sei, haben wir nicht zu entscheiden; gewiß ist, daß die altital. die größten Sänger und Sängerinnen hervorgerufen. Welcher G. aber auch der dram. Sänger folge, er strebe dahin, seine Stimme ganz in der Gewalt zu haben, richtig zu intoniren, seine Verzierungen mit Geschmack und Gewandtheit auszuführen, die Worte deutlich auszusprechen und vor allem seinem Vortrage Gefühl, Leben und wahrhaft dram. Ausdruck zu geben. — Vergl. Voglers, Hillers, Marpurgs, Fröhlichs, Habermehls, Kauers, Schuberts, Minojas, Benellis, Winters, Mainzers, Häsers, Fischers, Nägelys, Manneteins, Bisozzis u. v. A. Werke über die menschliche Stimme und die Gesangskunst, dann die Art. Absatz, Athmen, Ausdruck, Coloratur, Declamation u. s. w. (7.)

Gesangschule (Mus.), s. Conservatorium.

Geschichte (Alleg.), wird personifizirt durch die Muse Klio (s. Musen).

Ges dur (Mus.), gleichbedeutend mit Fis dur (s. d.).

Geschmack (Aesth.). Der dem Menschen für das Schöne verliehene Sinn, der ästhetische Sinn, der, so unvollkommen und untergeordnet er auch sein mag, außerordentlicher Verfeinerung und Vervollkommnung fähig ist; ja es

läßt sich kaum eine geistige Fähigkeit durch die Umgebung, Uebung, Conversation, Lectüre, Kritik, Betrachtung von Kunstwerken u. s. w. in so überraschend feinem Grade ausbilden als der ästhetische G.=Sinn. Gegenwärtig ist er fast Gemeingut, aber noch weit entfernt von eigentlichem Kunstsinn, wie er sich früher bei ganzen Völkern, z. B. bei den Griechen, jetzt noch bei einzelnen hervorragenden Geistern ausspricht. Was wir unter G. verstehen ist eben so oft gar zu subjectiv und speciell, als gar zu allgemein und bloßes Produkt der Mode, des gesellschaftlichen Uebereinkommens. Es giebt einen guten (reinen) und einen schlechten G.; veränderlich ist er überdies, wenn er nicht, was übrigens nur begabteren Geistern möglich, auf gewisse Principien zurückgeführt ist. Man sollte fast glauben, daß, um den eigentlich ästhetischen Sinn für das Schöne zu bezeichnen, der Ausdruck G. nicht hinreiche, weil zu schwankende und zu precäre Begriffe in ihm verborgen sind. Wir denken uns unter G. in der Regel weniger den Sinn für das Kunstschöne, als im Allgemeinen den Sinn für das Wohlanständige im Leben überhaupt, wie für Luxusartikel, Kunstgegenstände allerlei Art, conversationelles und salonmäßiges Urtheil u. s. w. insbesondere; wir fühlen mit dem Sinne, den wir G. nennen, mehr das äußerliche Schöne an den Dingen heraus, als das innerliche Schöne. Für den höchst ausgebildeten Grad des G.'s möchte der Ausdruck Schönheitssinn zu empfehlen sein. Nicht bloß jedes Individuum hat seinen besondern G., sondern auch fast jede Nation, jede Zeit, deren G. immer wieder auf den G. jedes Einzelnen modificirend zurückwirkt, besonders in Perioden, wo der Zeit= oder Volksg. verderbt ist. G.voll und g.los (auch wohl ungeschmackt) stehen sich gegenüber, bezeichnen jedoch abermals nur das alleräußerlichst Ansprechende, Gefällige oder Ungefällige. Früher sprach man von einer Kritik, einer Theorie, einer Lehre des G.s, wofür jetzt besser die Lehre vom Schönen, Aesthetik, im Gebrauch ist. (S. Aesthetik, Schönheit ꝛc.) (H. M.)

Gesellschaft wurden die herumziehenden Schausp.=Truppen, als sie anfingen auch die Aufmerksamkeit der Gebildeteren zu erregen, entweder vom Publikum genannt, oder die Prinzipale wählten dies Wort um das unangenehm klingende Truppe zu vermeiden. Gewöhnlich bezeichnete man sie nach ihren Prinzipalen; so kennt die Geschichte der deutschen Bühne die Veltheimische, die Treusche Truppe, oder die Wäsersche, Fallersche, Derossische G. Der eigentliche Unterschied, der zwischen der Bezeichnung Truppe und G. liegt, daß nämlich die Truppe unter einem Anführer stehen muß und dieser Vortheil und Nachtheil allein hat, während der Begriff einer G. auf die Theilnahme aller an Verwal=

tung, Gewinn und Verlust hindeutet, hat sich nirgends herausgestellt. Nur in besonderen Fällen tritt das g.liche Prinzip ein (s. Societaire, Theilung, auf Theilungspielen). (L. S.)

Gesellschaftstänze (Tanzk.), sind solche Tänze, an denen jeder sich betheiligen kann, die also dem Solo- und Balettanze, der eine größere Kunstfertigkeit erheischt, gegenüberstehen; nichtsdestoweniger sind die G. ein integrirender Theil des Ballets, da viele Nationaltänze und die sämmtlichen Tanzensembles G., wenn auch in anderm Sinne, sind. Die vorzüglichsten G. wie Allemande, Anglaise, Contretanz, Cotillon, Ecossaise, Galopade, Gavotte, Mazurka, Menuet, Polonaise u. s. w. sind in diesem Buche zu vergleichen; außerdem sind zu empfehlen die Schriften über G. von Mädel, (Erfurt 1801), Engelmann (Darmstadt 1825), Wiener (Annaberg 1827), Cazorti (Ilmenau 1828), Häcker (Grimma 1835) und Jerrwitz (Weimar 1833 und Leipzig 1839). (B.)

Gesetze, s. Theatergesetze.

Ges moll (Mus.), eine Tonart, die zu den 24 unseres Systemes nicht gehört, nur selten und vorübergehend gebraucht und meist durch das fast gleichbedeutende Fis moll ersetzt wird, da die Vorzeichnung von 9 b das Notenlesen kaum möglich machen würde. 7.

Gespenster, s. Erscheinungen.

Gespräch, s. Dialog.

Gesprächspiel wurde im Anfange des 17. Jahrh. zur Zeit als Philipp von Zesen und seine Schüler die deutsche Sprache von allen ausländischen Wörtern zu reinigen strebten, jedes Drama genannt. Derselben Zeit und derselben Schule gehören die Bezeichnungen Freudenspiel für Komödie und Freuden-Trauerspiel für die aus Spanien übergesiedelten Tragikomödien, auch wohl Mischspiel an. Die Akte dieses G.s hießen Hauptsätze oder Handlungen, die Scenen: Theile oder Aufzüge. (L. S.)

Gessler (Herrmann), s. Tell (Wilhelm).

Gessner (Salomon), geb. den 1. April 1730 zu Zürich, gest. am 2. März 1787. Machte sich durch epische Gedichte in Prosa und seine Idyllen bekannt, welche zu ihrer Zeit fast vergöttert und in alle europäische Sprachen übersetzt wurden. Hier ist er als Verf. einiger Schäfer- und Lustspiele zu nennen, die ganz im Rococogeschmack der damaligen Zeit geschrieben sind. (M.)

Gestalt. Die äußere Form jeder Erscheinung; insofern jedes Kunstwerk die schöne Form erheischt, der Schausp. aber außer seiner Aufgabe im Ganzen, auch in jeder einzelnen Situation nach einer plastisch-schönen Erscheinung zu streben hat, so ist die passende G. ein nothwendiges Erforderniß zu seinem Berufe. Zu kleine sowohl wie zu große

G.en sind ein Hinderniß auf der Bühne, letztere jedoch eher für das Heldenfach geeignet; die mittlere G., wenn sie sich mit einem ausdrucksvollen Antlitz und einem sprechenden Auge verbindet, ist die beste. Vergl. Attitude, Auge, Ausdruck, Figur, Form u. s. w. (B.)

Gestelle (Maschin.). Hölzerne Vorrichtungen zur Erbauung von Practicables, Brücken u. dergl. Sie bestehen aus 4 aufrechtstehenden Balken, die durch Querriegel miteinander verbunden und oben mit Brettern bedeckt sind; ihre Größe ist verschieden nach dem Bedürfnisse und die größern sind zum Zwecke des leichtern Transports mit Rollen versehen. Bei der Anwendung werden die G. durch Bohrer, Klammern, Stricke u. s. w. aneinander befestigt. Vergl. Aufgang, Böcke, Brücke, Practicable u. s. w.

Gesticulation, Geberdensprache. S. Geberde und Mimik.

Gesundheit (Alleg.), s. Hygieia.

Gesundheitspflege. Der Schausp. ist durch Ausübung seiner Kunst mehr als die meisten andern Stände und Beschäftigungen solchen Einflüssen ausgesetzt, die schädlich auf die menschliche Gesundheit wirken. Die geistige und körperliche Erregung jedes Spiel-Abends, die Feuchtigkeit und Dunkelheit der Räume, in denen er einen großen Theil des Tages zu verweilen gezwungen ist, der schnelle Wechsel von Tageslicht zu Lampenlicht und umgekehrt, der Mangel hinreichender Wärme im Winter und genügender Lüftung im Sommer, die stets veränderte Bekleidung des Körpers durch die verschiedenen Costume, der Zwang nach einer anstrengenden Scene, heftig transspirirend bis zum Eintritt der nächsten unthätig einer erkältenden Atmosphäre ausgesetzt zu sein, die fortdauernde gar nicht zu vermindernde Zugluft auf der Bühne und bis zu den Ankleidelokalen, die stete Anstrengung der Sprachorgane; — in geistiger Hinsicht die Erregung der Angst bei jeder neuen Rolle, der Eifersucht auf Kunstgenossen, die durch wirklich größere Fähigkeit oder auch wohl durch Umstände begünstigt, die künstler. und somit auch die bürgerliche Stellung gefährden, die dem darstellenden Künstler eigenthümliche Reizbarkeit, eine Folge des Bewußtseins, stets dem öffentlichen Urtheil selbst mit seiner Persönlichkeit und seinen Privat-Verhältnissen zu unterliegen — Alles dies vereinigt sich, die Gesundheit des Schausp.s entweder plötzlich heftig zu erschüttern, oder langsam zu untergraben. Im Ganzen ist der Gesundheitszustand der Schausp. trotz aller dieser schädlichen Einwirkungen besser, als mit Rücksicht auf diese wohl zu erwarten sein dürfte, und unstreitig gleicht hier die Gewohnheit Vieles aus, was bei Andern sich als absolut schädlich erweist. Mit Unrecht macht

das Theater besuchende Publikum daher dem Schausp. den Vorwurf, er kränkele zuweilen und störe dadurch manchen Kunstgenuß, zu dem dasselbe sich berechtigt glaubt. Man vergißt, daß jede, selbst die unbedeutendste Unpäßlichkeit des Schausp.s Vielen bekannt wird und dadurch eben häufiger einzutreten scheint, als wirklich der Fall ist, während im gewöhnlichen Leben eine Krankheit nur die Familie oder die nächsten Freunde erfahren. Von allgemeinen Vorschriften für die G. wird hier natürlich abgesehen; dagegen erscheint es nothwendig, diejenigen Einwirkungen zu besprechen, denen der Schausp. ausschließlich durch Ausübung seiner Kunst ausgesetzt ist. Die Kleidung verdient deswegen besonders Beachtung. Da der darstellende Künstler durch das Costum oft gezwungen ist, in Tricot mit ganz entblößtem Halse, nur dünn bekleideter Brust, die Frauen sogar bei der strengsten Kälte häufig in großer Toilette zu erscheinen, so dürfte vor allen Dingen die Gewöhnung an leichte Bekleidung im gewöhnlichen Leben zu empfehlen sein. Namentlich lasse der Schausp. den Hals nicht durch steife, feste Binden einschnüren, so daß die Haut desselben an die Luft gewöhnt ist; er vermeide, wenn irgend möglich, das Tragen wollener Unterkleider, namentlich der flanellenen Jacken auf dem bloßen Leibe, wenn sein Rollenfach ihn zwingt, oft in leichter Bekleidung auf der Bühne zu erscheinen; die Schausp.rin gewöhne sich früh und dauernd daran, fest geschnürt zu sein, denn bei der Unabweisbarkeit dieses im Ganzen schädlich wirkenden Zwanges, ist es immer noch besser, den Körper daran zu gewöhnen, als nur während des Spieles durch dann um so festeres Einpressen die Thätigkeit der Lungen zu hemmen. Aus demselben Grunde muß Hals, Schulter und Brust sowohl durch den Gebrauch des kalten Wassers, als Aussetzung der freien Luft unempfindlicher gegen die Einwirkung derselben gemacht werden. In Hinsicht auf Essen und Trinken ist dem Schausp. besonders zu rathen, die Mittagsmahlzeit so früh als möglich zu halten, um Zeit zur Verdauung zu gewinnen, und das für die Gesundheit so wichtige Geschäft derselben nicht durch die körperliche und geistige Erregung des Abends zu stören. Sorgfältig zu vermeiden ist die Theilnahme an großen Tafeln, von denen man aufstehen müßte, um auf die Bühne zu treten. Nichtachtung dieser Regel straft sich, wenn auch spät aber sicher, auf das Allerempfindlichste. Die allgemeine Regel, mäßig zu Abend zu essen, läßt sich leider beim Schausp. nicht immer befolgen, da dieser gerade nach der Anstrengung des Spieles der Stärkung bedarf; doch dürfte auch hier die goldene Mittelstraße zu wählen sein. Die Gewohnheit, während der Darstellung entweder erregende oder abkühlende Getränke zu genießen, führt oft zum Mißbrauch;

namentlich ist Trinken nach leidenschaftlichen Scenen sorgfältig zu vermeiden, da die Sprachorgane jedenfalls heftig gereizt sind. — Die schwierigste Aufgabe aber bleibt für den Schausp. Erkältung zu vermeiden: Der große Bühnenraum, die unvermeidliche Zugluft hinter den Coulissen und in den Localitäten, die zu der Garderobe führen, die Temperatur unter der Bühne, wenn Versenkungen angewendet werden, der Flux und Reflux der Luft beim Aufziehen des Vorhanges, wo die wärmere Luft des Zuschauerraumes sich mit der kälteren der Bühne in's Gleichgewicht zu setzen strebt und Zugluft also nothwendigerweise entstehen muß, die trotz aller darauf verwendeten Mühe und Kosten immer noch unvollkommene Heitzung des Bühnenraumes, so wie der gewöhnlichen sehr gesteigerten Temperatur der Ankleidelocale — Alle diese Ursachen wirken stets unvortheilhaft auf die Gesundheit des Schausp.s. Leider hat man bis jetzt nur ungenügende Mittel gegen diese Uebelstände. — Jedenfalls anzurathen ist die Absperrung des Raumes hinter den Coulissen nach hinten und vorne durch gewöhnliche practicable Decorationsthüren, namentlich wenn in der hintern Bühnenwand Communicationsthüren zu Decorationslokalen, Fluren und Treppen sich befinden. Dadurch gewinnt der Raum hinter den Coulissen eine gewisse Abgeschlossenheit, die von wohlthätiger Wirkung ist. Müssen Umzüge, namentlich bei Verkleidungsstücken auf dem hinteren Bühnenraum statt finden, so lasse man sich aus prakticablen Decorationsstücken einen geschlossenen Raum zusammenstellen, um vor Zugluft gesichert zu sein. In Frankreich bedient man sich leichter Mäntel aus dünnem wollenen Zeuge, die man zwischen den Scenen trägt, eine Sitte, die allgemein befolgt zu werden verdient. Nach einer angreifenden Scene bis zur nächsten still zu stehen, ist nicht anzurathen, im Gegentheil erscheint das Umhergehen empfehlenswerther. Sehr schädlich ist für Frauen das Bedecken des Halses mit einer Pelz-Boa oder einem Pelzkragen, die, dann abgenommen, die sehr erwärmten Theile nur noch empfänglicher für Erkältung machen. Nie begebe man sich ohne schützende Bekleidung unter die Bühne, wenn der Auftritt vermittelst einer Versenkung, Fallthüre, Treppe statt findet; eben so in die obere Maschinerie, wenn Glorien u. s. w. angewendet werden. Leider zeigt sich selbst die sorglichste Vorsicht ungenügend gegen so mannigfache äußere Einwirkung. In großer Vollständigkeit, nur leider zu weitschweifig und das nicht dahin Gehörige einmischend, hat der Doctor Broué in Paris diesen Gegenstand in einem besonderen Werke behandelt. Es trägt den Titel: Hygiène philosophique des artistes dramatiques, ou traité des causes physiques, intellectuelles et morales, qui engendrées ou favorisées par

l'exercice de l'art dramatique, peuvent compromettre la santé des artistes. Ouvrage destiné aux médecins, aux artistes et aux gens du monde, 2 Bände, Paris 1836. Ein Werk welches wohl verdiente in's Deutsche übersetzt und unseren gesellschaftlichen Zuständen angepaßt zu werden. — Es bleibt uns nur noch übrig, die Einrichtung einer kleinen Hülfsapotheke zu besprechen, die bei jeder Bühne vorhanden sein muß. Man stellt sie entweder im Versammlungszimmer der Schausp. beim Castellan des Theatergebäudes oder dem Portier auf. Hauptbedingung bleibt, daß der Aufbewahrungsort leicht zugänglich ist und der Schlüssel in den Händen solcher Personen sich befindet, die durch ihren Dienst verpflichtet sind, während der ganzen Dauer der Vorstellungen anwesend zu sein. Ueber die nöthigen Arzeneien, aus denen die Hülfs-Apotheke bestehen muß, bestimmt am Besten der Theater-Arzt. Ein vollständiges chirurgisches Besteck mit den nöthigen Binden, Compressen, Charpie, Heftpflastern besonders Aderlaß-Geräthschaften u. s. w. darf nicht fehlen. Mehrere Officinal-Theesorten, erregende Salze, Tropfen, Pflaster und Salben sind ebenfalls unbedingt nothwendig. Die Anwendung der Mittel bleibt am Besten dem Arzte überlassen, nur wo ein solcher nicht anwesend oder nicht rasch genug herbeizurufen ist, verlasse man sich auf eigene Erfahrung oder den Rath Anderer. Namentlich verfahre man bei Ohnmachten, Verwundungen, Verrenkungen u. s. w. mit großer Vorsicht, weil hier übereilte Hülfe, die sich nicht auf wissenschaftliche Erkenntniß gründet, leicht Vieles verderben kann. Ein Nachsehen und Auffüllen der vorhandenen Medicamente muß wenigstens alle halbe Jahre einmal statt finden. (L. S.)

Gewicht (Maschin.). Um die Gardinen, Flugwerke u. s. w. mit größerer Leichtigkeit und Sicherheit auf- und niederbewegen zu können, werden G.e angewendet, die entweder in hölzernen Kanälen die ganze innere Wand des Bühnenraumes senkrecht entlang laufen, oder auf die schon beim Bau des Theaters in den Mauern selbst Rücksicht genommen worden ist. Unter der Bühne, wo diese Kanäle ausmünden, und auf den Seiten-Gallerien der oberen Maschinerie sind sie offen und leicht zugänglich. Zum Heraufholen aller G.e ist gewöhnlich über dem Proscenium eine besondere Winde angebracht, die auch allenfalls für Flugwerke, Glorien u. dergl. benutzt werden kann. — Ehe eine Vorstellung beginnt, müssen sämmtliche G.e die zum Aufziehen bestimmt sind, heraufgeholt und für den Gebrauch bereit sein; während die Gegeng.e (s. d.) bis zum unmittelbaren Gebrauch unten bleiben. Hängt das G. oben, so wird es durch starke Riegel gehemmt, d. h., außer Verbindung mit der Winde gebracht, die es heraufgeholt und dann vorläufig befestigt.

Soll nun der Vorhang oder ein Prospekt, Gardine u. s. w. aufgezogen werden, so hängt man die Rollleinen derselben in das G. und wartet dann das Zeichen zur Verwandlung ab, um den hemmenden Riegel wegzuschlagen. Das G. senkt sich in berechneter Schnelligkeit herab und reißt den Decorations-Gegenstand in die Höhe. Unten stößt es auf und bringt den durch dasselbe gehobenen Gegenstand zur Ruhe. Um das G. zu vermindern und es dadurch auch zum Gegeng. für herabsteigende Decorationsgegenstände gebrauchen zu können, besteht es am besten aus einzelnen 20 Pf. schweren eisernen Scheiben oder Klötzen, die sich leicht durch Einschnitte an eine eiserne Stange befestigen lassen, die oben eine Oese hat, in welche entweder das Tau der Winde zum Heben oder die Rollleinen der Prospekte durch Karabinerhaken befestigt werden. Durch Abnehmen oder Zulegen einzelner Gewichtsscheiben kann man die Vorrichtung nach Belieben zu G. oder Gegenwicht gebrauchen. Zu beachten ist, daß die Kanäle inwendig gefüttert sein müssen, damit das herabfallende G. an den Holzwänden derselben kein Geräusch mache, eben so muß die Winde zum Heben der G.e besonders kräftig und gut gebaut sein, auch oft eingeschmiert werden, um keine Störung zu verursachen, da sie gewöhnlich während der Vorstellung arbeiten muß. (L. S.)

Gewitter, s. Blitz und Donner.

Gey (Traugott), geb. zu Zschopau um 1798, erhielt seine erste Bildung auf der Kreuzschule zu Dresden und betrat 1817 zu Leipzig die Bühne mit so glücklichem Erfolge, daß er sofort als 2. Bassist engagirt wurde; hier blieb er bis 1827 und wurde dann nach einem beifällig aufgenommenen Gastspiele in Hannover engagirt, wo er sich noch befindet und wo er zugleich die Regie der Oper verwaltet. 1836 gastirte er mit glänzendem Erfolge in Pesth. G. bekleidet jetzt das Fach eines ersten Baritonisten, er hat eine treffliche sonore Stimme und ein tüchtiges Darstellungstalent. Heroische Parthieen sind seiner künstler. Individualität vorzugsweise angemessen. 3.

Geyer (L. H. Chr.), geb. zu Eisleben 1780; gest. 30. Sept. 1821 als Maler und Hofschausp. zu Dresden. Verspottete in mehren seiner Stücke Schicksalsunwesen und Spektakelmusik, z. B. in seinem bethlehemitischen Kindermorde, worin ein Maler in seinen häuslichen Leiden und Plackereien dargestellt ist. G. ist in seinen Dramen munter und zuweilen derb, hat aber geringen oder gar keinen poetischen Werth. Die Titel seiner Stücke sind: Das Erntefest (Alm. dram. Spieler 1822), der Bethlehemitische Kindermord, dram. kom. Situation aus dem Künstlerleben, (Weimar 1823), die neue Delila, ein anfangs lustiges aber gegen

das Ende höchst trauriges Schäfer- und Ritterspiel. (Leipzig 1823.) (M.)

Gezwungen (Aesth.). Bei jedem Kunstwerke nennt man g., was der Natur der Sache nicht entspricht, die künstler. Lüge, die sich selbst verräth; das G.ne entspricht den natürlichen Vorstellungen nicht, die das Kunstwerk von selbst erweckt und macht daher einen unangenehmen Eindruck. Im Drama ist demnach g. jede gewaltsame Abweichung vom naturgemäßen Verlauf der Handlung, jede unnatürliche Wendung eines Charakters, jede den handelnden Personen nicht entsprechende Situation; in der Darstellung jeder Gefühlsausdruck, der nicht aus der Seele stammt, jede Geste und Attitude, die dem darzustellenden Zustande nicht entspricht, jede Ueberanstrengung zur Erreichung momentaner Effecte. Wo die Seele nicht bei dem zu schaffenden Kunstwerke betheiligt ist, sondern nur der Verstand nach künstler. Wirkungen sucht, da wird die Schöpfung stets den Charakter des G.en tragen. (K.)

Giangurgulo, s. Italienisches Theater.

Giardini publichi. Ein Theater 3. Ranges in Mailand (s. d.).

Giesebrecht (Karl Heinrich Ludwig), geb. 1782 zu Mirow in Mecklenburg widmete sich in Halle den theolog. und philolog. Studien, war später Professor am kölnischen Gymnasium zu Berlin und st. zu Stettin 1832. G. entwickelte einiges Talent für das romantische Drama in seinen dramaturgischen Studien (Bremen 1809), welche durch ihre etwas hochmüthige und grobe Vorrede bemerkenswerth sind. Er behauptete auch: daß darin fast alles für Frauen stehe. (M.)

Giganten (Myth.). Die auf dieselbe Weise, wie die Furien (s. d.) erzeugten Söhne der Erde, welche am Kampfe gegen die Götter (Gigantomachia) Theil nahmen. Sie thürmten den Pelion und Ossa auf, von wo sie mit ungeheuren Felsenblöcken den Olymp bestürmten, so daß es kaum den Göttern gelang den Sturm abzuschlagen. Auf die Besiegten warfen die Götter große Ländermassen, wie Minerva Sicilien auf den Enceladus, unter deren Last sie bis heute begraben liegen, nur bisweilen vergebliche Versuche machend, sie abzuschütteln und dadurch die Länder erschütternd. Die bekanntesten Namen sind: Porphyrion, Enceladus, Pallas, Ephialtes u. A. Es sind ungeheure Riesen mit wildem Antlitze, Augen, Haaren und Bärten; statt der Füße haben sie große Schlangen. (F. Tr.)

Gigantisch, gigantesk, so viel als kolossal, riesenhaft.

Gigue (Tanzk.). Ein sehr munterer Tanz im $\frac{6}{8}$, oder

auch $\frac{3}{8}$ Tacte, der mit vielem Anstand zugleich viel Feuer von Seiten des Tänzers verlangt. Auch giebt es unter dem Namen G. einen sehr lebhaften engl. Tanz, der jedoch einen ganz andern Charakter hat. (H..t.)

Gilles (les, Techn.). Rollenfach der franz. Bühne. Es entspricht dem der Jeannots, der Niais, der Jocrisse (s. d.) also dem Fach der dummen Jungen und Naturburschen des deutschen Theaters. (L. S.)

Giocoso (Mus.). Scherzend, tändelnd, eine Vortragsbezeichnung.

Giostre, s. Abbattimenti.

Girolame (Teatro). Name des Theaters Fiando in Mailand (s. d.).

Gis (Mus.). Das durch Vorzeichnung eines ♯ um $\frac{1}{2}$ Ton erhöhete G, die 9. Saite der diatonisch-chromatischen Tonleiter. 7.

Gis dur (Mus.), eine Tonart, die zu den 24 unseres Systemes nicht gehört, da ihre Vorzeichnung von 8 Kreuzen das Notenlesen zu sehr erschwert; außer in vorübergehenden Modulationen wird sie stets durch die Tonart As dur (s. d.) ersetzt. 7.

Gis moll (Mus.), eine der 24 Tonarten unseres Systemes, deren Grundton gis ist und die 5 Kreuze vor g, a, c, d, und f als Vorzeichnung hat. Zum Ausdrucke der Klage, des Jammers, der Bedrängniß ist diese Tonart zumeist geeignet. 7.

Giudate (Theaterwes.), ein Possenspiel, während des Carnevals in Italien üblich; das Theater dazu wird auf einem Ochsenwagen umhergefahren. (B.)

Gladiatoren (alte Bühne), röm. Kämpfer bei den öffentlichen Kampfspielen. S. Amphitheater Bd. 1 S. 91.

Gläser (Franz), seit längerer Zeit Musikdirector am königstädter Theater in Berlin, wo er sich in seinem Wirkungskreise durch Umsicht und practische Geschäftskenntniß eine große Beliebtheit errang. Als Componist machte er sich durch die Opern: die Brautschau, der Bernsteinring, des Adlers Horst, der Rattenfänger von Hameln und das Auge des Teufels bekannt und beliebt; in Berlin wurden sie sämmtlich oft wiederholte Repertoirstücke, außerhalb brach sich jedoch nur des Adlers Horst Bahn, wovon 1833 auch ein Klavierauszug bei Trautwein in Berlin erschien. G.s Musik ist reich an schönen und lieblichen Melodien und stets fleißig und sorgsam gearbeitet; das Leichte, Gefällige, Komische, auch das innig Gemüthliche, gelingt ihm mehr als das Ernste und Großartige, welches stets gezwungen erscheint. Im Ganzen fehlt seiner Musik der dram. Charakter durchaus, allerdings ein wesentlicher Mangel, an

dem indessen die Texte viel Schuld tragen; denn es ist nicht leicht möglich, undramatischere Gedichte zu finden als des Adlers Horst und der Rattenfänger. (3.)

Glasgow (Theaterstat.). Die 2. Hauptstadt Schottlands am Clyde, eine der bedeutendsten Fabrikstädte der Welt, mit 110,000 Einw. — G. besitzt das schönste Theater in den 3 vereinigten Königreichen, mit Ausnahme Londons, welches vor wenigen Jahren neu erbaut und eben so prächtig und geräumig als zweckmäßig eingerichtet wurde; die Gesellschaft darin entspricht indessen diesem Prachtgebäude keineswegs.

Glatze, s. Perrücke.

Glaucus (Myth.). 1) ein Mensch, der von Oceanus und Tethys unter die Meergötter aufgenommen wurde, als er als Steuermann der Argonauten verwundet in's Meer fiel. G. war hocherfahren in der Wahrsagekunst, die selbst Apollon von ihm gelernt haben soll. Er ist bläulicht am ganzen Leibe, hat langes Haupt- und Barthaar und endet am Unterkörper in Fischgestalt. 2) (S. Diomedes.)

Gleim (Joh. Wilh. Ludw.), geb. zu Ermsleben im Halberstädtischen 1719, st. als Canonikus zu Halberstadt 1803. Einer der Bahnbrecher für die classische Literaturperiode der Deutschen, ein trefflicher, uneigennütziger Mann, welcher die deutsche Literatur wesentlich durch die Aufmunterung und Unterstützung förderte, die er jüngeren Talenten angedeihen ließ. Er förderte sie aber auch durch seine eigenen poetischen Leistungen, die, wenn sie auch nicht auf der Höhe dichterischer Vollkommenheit stehen, doch für die damalige Zeit besonders in sprachlicher Hinsicht aller Anerkennung werth sind. G. versuchte sich in der Fabel, in der didaktischen Poesie, im anakreontischen Genre und hat manches zarte und gefühlte Lied hinterlassen, welches man auch jetzt noch nicht verschmähen darf. Am bekanntesten wurde er durch seine Lieder eines preußischen Grenadiers. Wir nennen ihn hier wegen seines Schäferspiels: der blöde Schäfer (1743), welches munter und naiv und in der Ausführung von großer Eleganz ist. (M.)

Gliemann (Georg), geb. 1809 zu Wolfenbüttel, wo er seine Jugendbildung erhielt und sich dann ganz der Musik widmete. Schon in 16. Jahre erhielt er eine Anstellung im Orchester zu Kassel, als 1. Fagottist; übte zugleich auch seine schöne Baßstimme und wollte 1830 mit Spohrs Bewilligung als Sarastro die Bühne betreten, als die in Kassel stattfindenden polit. Bewegungen diesen Plan vereitelten. — G. wandte sich nach Baden-Baden, wo er 1831 die Bühne als Sarastro mit gutem Erfolge betrat und als 1. Bassist engagirt wurde. 1832 ging er auf kurze Zeit mit der deutschen Oper unter Röckel nach Paris (s. Aachen) und nahm sodann in Bremen ein Engagement an. — Nach Ab-

lauf seines Contractes kam er 1833 nach Rostock wo er einen Ruf an das Hoftheater zu Schwerin erhielt. Bei dieser Bühne hat er als Regisseur der Oper so wie als Sänger in tiefen und komischen Baßparthieen, nicht minder in Helden-, Charakter- und komischen Rollen sich den Beifall des Publikums fortwährend erhalten. Zu seinen bedeutendsten Leistungen gehören: Wallenstein, Philipp II., Alba in Egmont; Bijou im Postillon, Bartolo im Barbier, Leporello, Graf in Figaro's Hochzeit, Oberpriester in Jessonda, Cardinal in der Jüdin, Valentin im Verschwender ꝛc. III.

Glissade (Tanzk.). Tanz-Schritt, der mit dem Fuße schleifend gemacht wird, sei's rechts, links, vorrückwärts oder sich drehend. (H..t.)

Globus, ein Theater in London, (s. d. und Englisches Theater. Band 3 S. 160).

Glogau (Theaterstat.). Hauptstadt des gleichnamigen Fürstenthums in Schlesien, eine Festung nach alter Art mit 11400 Einw. — G. hat kein Theater, sondern die Boden und Dachräume der Ressource nehmen die Musen oder ihre Repräsentanten auf. Dennoch weilt die Faller'sche Schausp.-Gesellschaft gewöhnlich mehrere Wintermonate daselbst und zählt G. zu ihren Halt- und Stützpunkten. Diese Gesellschaft ist übrigens eine der bessern reisenden in Deutschland. (R. B.)

Glorie (Maschin.) heißt in der Theatersprache jedes größere Flugwerk, durch welches Gruppen in besonderen Decorationsgegenständen von der Bühne fort oder auf dieselbe herab bewegt werden. Sie unterscheidet sich dadurch von jedem andern Flugwerk, daß sie eine feste Basis hat, auf welcher die Personen, die durch die Luft auftreten oder abgehen, emporsteigen oder sich herabsenken. Gewöhnlich ist diese Basis mit Wolken bekleidet, so wie auch die Leinen oder Drähte, die natürlich ungewöhnlich stark und daher sichtbar sind, durch Wolken verdeckt werden. Es ist eine G. wenn im 2. Act der Oper Armide sich die Rasenbank, auf welcher Rinald schläft, und neben dieser Armide selbst in die Luft erhebt. Die einzige Schwierigkeit bei G.n besteht darin, die Karabinerhaken der Zugmittel in die dazu bestimmten Oesen der Basis und der daran befestigten Decorationsgegenstände zu befestigen. Sache des Maschinisten ist, hier zu beachten, daß Alles sicher, leicht und ungesehen vom Publikum bewerkstelligt wird. (L. S.)

Gluck (Ritter Christoph von), geb. 1714 auf der fürstl. Lobkowitzeschen Herrschaft Weidewang in Böhmen, woselbst sein Vater Alexander G. als Aufseher des Jagdpersonals angestellt war. Da er frühzeitig Anlage zur Musik verrieth, sandte ihn sein Vater nach Prag, wo er sich praktisch auf verschiedenen Instrumenten, besonders dem Cello ausbildete. Da wir den Componisten hier hauptsächlich in seiner

Einwirkung auf das Theater zu betrachten haben, wo er sich unter allen Lebenden die höchste Stelle errungen, wollen wir die Momente seines Lebens nur in aller Kürze angeben. Im 17. Jahre trat G. in die Dienste des Prinzen Melzi in Mailand, wo er das Studium der Composition begann; doch dauerte es 10 Jahre, bevor er seine erste Oper Artaxerxes zu Mailand, und 1742 seine zweite Demetrius zu Venedig zur Aufführung brachte; Beide hatten nur einen ephemeren Erfolg. 1745 ging G. nach London, wo er den Sturz der Giganten schrieb; auch besuchte er Kopenhagen, kehrte aber bald wieder nach Italien zurück, wo er als beliebter Operncomponist eine Reihe von Jahren fortlebte, und über 40 Opern auf die Bühne brachte. Fast alle diese Opern sind nebst den übrigen Erzeugnissen dieser Zeit verloren gegangen; obgleich man in Bibliotheken viele einzelne Partituren derselben aufbewahrt hat. Schwerlich würde irgend Jemand in diesen Arbeiten G. auffinden; und doch trifft man hier und da auf Spuren jenes tiefen Gefühlausdrucks, aus welchem späterhin die wunderwürdigsten Schöpfungen hervorgegangen sind. Es trat für den Componisten selbst ein Widerwillen gegen diese Gattung ein, deren hohle Vergänglichkeit er erkannt hatte. Nicht der Durst nach Erfolgen, denn diese hat er im reichsten Maße gehabt; kein äußerliches Bedürfniß, denn er war wohlhabend geworden; also kein vergängliches Motiv, sondern eine innere künstlerische Nothwendigkeit drängte ihn, der Schöpfer einer ganz neuen Gattung von Kunstwerken zu werden. Die Bahn war nicht ohne Gefahren, denn er mußte allgemeine Vorurtheile bekämpfen, konnte vielleicht das Schicksal erleben (und erlebte es zum Theil) einen öffentlichen schmachvollen Sturz zu erfahren, wo er auf dem früheren Wege der glänzendsten Triumphe gewiß war; freilich eins so scheinbar wie das andere! Als das erste Erzeugniß, in welchem er diesen neuen Aufschwung nahm, ist Orpheus und Eurydice, 1764 in Wien und dann zu Bologna aufgeführt, zu betrachten. Dieser Oper folgte Alceste (wie sie in der ital. Partitur existirt), 1768 zu Wien gegeben. Hiernächst wandte sich G. nach Paris, wo die Oper im höchsten Flor stand, und brachte hier die von Bailli de Roulet nach Racine bearbeitete Oper Iphigenia in Aulis 1774 zur Aufführung. Er hatte zuvor mit ungeheuren Schwierigkeiten zu kämpfen, da ihm die Kabale, welche die Vorrechte der ital. Oper vertheidigte, jede Art der Hindernisse entgegensetzte. Doch der Schutz der Königin Maria Antoinette half ihm siegen, und sein eigner Genius den errungenen Sieg als Eroberung behaupten. Iphigenia in Aulis hatte einen unbeschreiblichen Erfolg. Die Einführung einer ganz neuen Gattung der Oper, welche, alle

todten und veralteten Formen vernichtend, nur die unmittelbare Wahrheit des Gefühls und des dram. Ereignisses ausdrückte, konnte nicht ohne Kampf geschehen. Es war der Sturz der Götzenwelt durch den wahren Gott, und die Diener der Abgötterei wehrten sich verzweifelt. Dies ist der Kampf, der unter dem Namen desjenigen der Gluckisten und und Piccinisten bekannt ist, und dessen Hauptmanifeste und Actenstücke sich in einem eigenen Werke: Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opéré par Mr. le Chevalier Gluck (deutsch von Siegmayer) gesammelt finden. Unter fortdauernden Bewegungen brachte G. nun zuerst seine älteren Opern, Orpheus, und die umgearbeitete Alceste, dann die Armide 1777, und endlich sein höchstes Meisterwerk Iphigenia in Tauris 1779 zur Aufführung. Wie groß auch der Enthusiasmus war, den er erregt hatte, bis zum innersten Verständniß seiner Kunstwerke waren doch nur wenige der ausgezeichnetsten Geister durchgedrungen. Iphigenia forderte den geläutertsten Sinn, weil die Sinne nichts darin bestach. Daher ließ sie bei der ersten Aufführung nur kalt, und G. mußte am andern Morgen trauernd zu Rousseau sagen: „Vous savez, Iphigénie est tombée!“ — „Oui, mais du ciel!“ war bekanntlich die Antwort Rousseau's. Indeß hatte G. schon einen solchen Grad der Anerkennung für sich, daß eine neue Darstellung dem Werk einen größeren Erfolg bereitete. G. mußte gefühlt haben, daß er über diese Höhe hinaus nicht mehr zu steigen vermöge, selbst wenn ihn einige kleinere, jetzt vergessene Arbeiten, wie z. B. das Festspiel: Echo und Narciß, nicht darüber belehrt hätten. Großentheils lag dies auch am Gedicht, (von dem sehr mit Unrecht ververgessenen E. Guillard, der auch das Gedicht zu Sacchinis bester Oper Oedipus auf Colonos gemacht hat), welches in der Iphigenia in Tauris alle dram. Forderungen in einem so hohen Maße erfüllt, daß er schwerlich jemals eines wiederfinden konnte, wofür er sich so zu begeistern vermocht hätte. Und dieser Adel des Stoffes ist es, dessen die G.schen Opern durchaus nicht entbehren können, weil der musik. Gedanke fast nie absolut, sondern stets in der innigsten Verschmelzung mit dem dichterischen erscheint. Er durfte also mit Recht sagen, ohne auf sein ergrautes Haar zu blicken: „ich habe mein Ziel erreicht, und darf mich hinsetzen, und im Abendglanz meiner sinkenden Lebenssonne die reichen Pfade und Auen, die ich durchwandelt, eine Welt zauberischer Schönheit, die sich geschaffen, genießend überblicken.“ Und so that er; er verließ den Schauplatz, wo die Glorie seines Ruhmes im höchsten Glanze gestrahlt hatte, und kehrte nach Wien, das ihm doch die eigentliche deutsche Heimath gewesen, zurück. Am 17. November 1787 nahm hier der Tod den bis zuletzt

kraftvollen, feurigen Gre's mit rascher Sichel hinweg; er st. am Schlagfluß. — Nachdem wir so die Umrisse des Lebens G.s gegeben haben, haben wir es jetzt mit denjenigen seiner Werke zu thun, durch welche er einen dauernden Einfluß auf die Bühne gewonnen hat, die ihn noch heute an die Spitze der schöpferischen Künstler des musik. Dramas stellen und ihm den Namen eines Sophokles der Oper unbestreitbar erworben haben; dieses sind die 5 großen Arbeiten: Orpheus, Alceste, beide Iphigenien und Armide, und unter diesen sind es wieder drei, welche sich entschieden noch weit über die andern hinausheben: Alceste, Armide und Iphigenia in Tauris. — Orpheus war das erste Werk, in welchem G. seine neugewonnenen Ueberzeugungen von dem Wesen der dram. Musik zu verwirklichen suchte. Man muß dabei einem fast von allen Beurtheilern G.s nachgesprochenen Irrthume begegnen. Sie behaupten nämlich, die ganze Reformation, welche G. in die dram. Musik brachte, habe darin bestanden, die veralteten Arienformen, das Trillern und Passagenwesen der Sänger und die sonstigen Pedanterien des Theaterwesens weg zu werfen, und statt dessen nur die innere Wahrheit des Ausdrucks durch die Musik zu beachten. Das Kunstwerk hat ein höheres Gesetz als das des Richtigen: das Gesetz des Schönen. G. mußte also sein ganzes künstler. Wesen zu einem höhern Aufschwunge emportreiben, mit Beharrlichkeit in immer tiefere Schachten seines Innern dringen, in welchen er die Ausbeute edlen Metalles zwar ahnte, doch bisher noch nichts davon zu Tage gefördert hatte. Er verwirklichte mit einem Wort an sich den von einer gewissen Seite so tief wahren Ausspruch Schillers: „das Genie ist der Fleiß.“ „Es wächst der Mensch mit seinen größern Zwecken“ ist ein zweiter Ausspruch Schillers, den man hier auf G. anwenden muß. Der große Gedanke, von dem er sich ganz erfüllt hatte, durchdrang ihn mit glühender Begeisterung und dieses heilige Feuer läuterte ihn zu einem erhöhten Dasein. Das also ist die Größe G.s, daß ein der Begeisterung würdiger Gedanke ihn bis in seine innersten Tiefen umschaffend durchdrang, daß er künstlerisch neu geboren wurde. — Im Orpheus bricht dieser neue Lebenstag an. G., der wie alle starken Naturen auch der weichsten, süßesten Hingebung fähig war, hat diese lyrische Milde in den Charakter des Orpheus lieblich ergossen, mit einer zauberisch umstrickenden Macht, welche seine Zeitgenossen in einer Weise ergriff, von der unsre heutigen Erfolge einer Opernmelodie nur ein schwach unkenntliches Abbild sind. Die Arie Che faro senza Euridice bildete das Entzücken jedes Ohrs. G. bleibt in den Formen dieser Oper allerdings den frühern noch näher, als späterhin; indeß nur in einem sehr

besonnenen Maaß. Die Melodien sind, wenige veraltete Wendungen ausgenommen, von einem unnachahmlich süßen Anschmiegen, die Wahrheit eines bewegten Herzens in rührendster Weise ausdrückend. Größer aber wird er allerdings da, wo er in den Chören des Tartarus seine erhabene Kraft geltend macht. Der Grund, weshalb Orpheus nur eine Uebergangsstufe einnimmt, ist ein doppelter: Einmal hat das Gedicht sich noch nicht aus den alten theatral. Formen losringen können; es bleibt mehr eine Cantate. Andererseits tritt der ganz äußerliche Umstand ein, daß die Rolle des Orpheus muthmaßlich für einen Castraten geschrieben ist, so daß sie heut entweder einer weiblichen Darstellung und der Altstimme zufällt, wodurch nie die dram. Wirkung erreicht werden kann; oder daß sie, was noch schlimmer, von einem weibischen Tenor, der nach heutigem ital. Geschmack sich bis in die höchsten Höhen zwängt, dargestellt werden müßte. — Iphigenia in Aulis ist das räthselhafteste Werk G.s. Die Ouverture, einige großartige Chöre, Recitative, Arioso's gehören zu dem Größten, was sein Genius jemals geschaffen. Dagegen finden wir eine Menge lang anhaltender, schwacher Verbindungssätze, in denen sich gewisse Wendungen, Accentuationen, Schlußfälle, Monotonie erzeugend, wiederholen, wodurch eine Zersplitterung der Wirkung in Einzelnheiten entsteht, welche die gesammelten Effecte nur schwer aufkommen läßt. Es läßt sich diese Erscheinung nur dadurch erklären, daß in der Iphigenia in Aulis die antiken Formen, die sich in der Iphigenia in Tauris so wunderwürdig vollendeten, gewissermaßen nur embryonisch als Vorahnungen des Künftigen zu Tage gekommen sind. Dagegen ist die Charakteristik in diesem Werk schon zu einer hohen Reife gediehen, und sowohl die jungfräuliche Iphigenia und die mütterliche Klytämnestra als der feurige Achill und der gebeugte Agamemnon sind Gestalten, ganz der Antike würdig. — Alceste folgte zunächst auf Orpheus. Während Orpheus einen rein lyrischen Charakter behält, wird in der Alceste Alles zur That. In dem Loos des Sängers Orpheus wird nur eine jener scharfsinnigen Beobachtungen der Alten über die Eigenheiten des menschlichen Gemüths versinnlicht. In Alceste dagegen sind es die tiefsten Kräfte edler Empfindungen und Leidenschaften, dieser ächte Vorwurf des Dramas, welche sich im Theater vor uns entwickeln. Mit solcher ungleich größeren Aufgabe steigerten sich auch die Kräfte des Componisten in erstaunenswürdiger Weise. Er ist in der Erfindung in diesem Werk so groß, so ewig wie nur in irgend einem andern. Den einzigen Vorrang behält Iphigenia, daß in ihr die höchste Potenz der Kraft fast durchweg erreicht ist und die zusammengedrängte Gewalt des Dramas

sich auch in der Musik wiederspiegelt, welche nirgend von ihrer Höhe abfällt. In der Alceste dagegen treten mehrere Zustände der Ermattung ein, hauptsächlich zwar durch die Schuld des Gedichts, die aber unter solchen Umständen nicht mehr von der des Musikers zu trennen ist. Der ächt dram. Ausführung, in dem Sinne wie G. allein sie für seine Kunstzwecke gebrauchen konnte, war er damals mit seiner Ansicht von den Formen, in denen er von nun an sich zu bewegen habe, noch nicht nahe genug gerückt. Der 2. Akt, in dem die Handlung still steht, bietet diese Lähmungen vornehmlich dar; die einzelnen Schönheiten (z. B. die in die trügerische Freudenumgebung des Ballets eingehüllte Trauergestalt Alcestens; der herzzerreißende Contrast ihrer Verzweiflung und der Glückseligkeit Admets; die anfangs leise und ahnungsvoll nahende, dann in furchtbarer Erschütterung ausbrechende Catastrophe) dürfen uns nicht so bestechen, daß wir das Urtheil über den Werth des Ganzen zum Ganzen verlören. Eine ähnliche Schwächung tritt im 3. Akte ein. Haben wir aber die schwächern Theile des Werks bezeichnet, so kehren wir mit um so größerer Lust zu denen der höchsten Vollendung und Wirkung zurück. G. hat hier besonders im Erhabenen eine Kraft entwickelt, welche jedem Nebenbuhler jeder Zeit vor und nach ihm kühn entgegen treten darf. Die Scene der Orakelverkündigung im Tempel gehört, auch rein musik. genommen, zu dem Größten was die Welt geschaffen. Alceste's allmächtige Arien finden ihres Gleichen nicht im ganzen Gebiete der Kunst. Eben so die Recitative des 2. Aktes, das Arioso in G moll, das Heldenbild des Herakles, Thanatos, die Chöre der Unterwelt u. s. w. Alceste ist durch sie ein ewiges Werk, den höchsten des Sophokles, den gewaltigsten des Shakspeare gleich zu achten, wenn auch völlig anderer Natur als beide. — In der Armide hat sich nach unserer heutigen, der frühern entgegengesetzten Ueberzeugung, der musik. Genius G.s am reichsten ausgesprochen. Allerdings findet sich in der Oper viel undram. Beiwerk, welches der Componist, um dem einmal gültigen Costum der großen Oper in Paris nachzukommen, nicht wohl vermeiden konnte, da Armide das erste Werk war, das er in und für Paris eigends schrieb. Doch hat man diesen, jetzt veralteten, Schmuck abgestreift, so bleibt der dram. Kern des Werkes von wundervollster Pracht und Abrundung. G. hat sich hier in eine Gluth der Leidenschaften getaucht, eine romantische Farbenpracht entfaltet, die Herz und Sinn in gleich gewaltigem Schwung mit sich fortreißen. Die Charakterbezeichnung Armidens ist die größte, welche das musik. Drama aufzuweisen hat, und bildet so auch die reichste, tiefste, großartigste, dankbarste Aufgabe für die Darstellung. Freilich, neben ihr, fallen

die anderen Charaktere ab, aber Armide allein ist auch Seele und Gedanke des Werkes, und Alles, was außer ihr, hat nur den Zweck, ihre Gestalt zu erklären und zu heben. Im 3. Akt steigert G. seine musik. Erfindungskraft am höchsten, selbst in der Schlußscene des 5. Akts erreicht er kaum wieder die gleiche Höhe; doch erhebt er uns auch dort gewaltig und die letzten Accorde, in ihrer schauerlichen Gewalt, sind das größte, erschütterndste und doch einfachst Erhabene, was wir kennen. — Wir wenden uns jetzt zu G.s letztem, größtem Werk, der Iphigenia in Tauris. Diese steht als das vollendetste, größte und reinste Werk in dem ganzen Kunstgebiet da. Die Musik steht hier ganz auf der Höhe des Stoffs, und dieser verlangt fast überall die höchsten Erhebungen in die reinsten dichterischen Sphären, die der Mensch zu erreichen vermocht hat. Wenn wir bei den früheren Arbeiten einzelne Theile ausschieden, die mit der Wesenheit des Ganzen nicht verschmolzen waren, so ist dies in der Iphigenia fast nirgend möglich. Nur eine einzige scenische Anordnung wünschten wir geändert. Es sollte nämlich der 2. Akt mit der Arie in G dur und dem sich daran heftenden Chor schließen, der berühmte Opferchor aber nicht mehr nachfolgen. Freilich würde dadurch für diejenigen, welche beide Iphigenien als Ein Werk betrachten, eine der größten Schönheiten verloren gehn. Die Chormelodie dieses Todtenopfers ist nämlich eine und dieselbe mit dem bräutlichen Chor, welcher die aufblühende Jungfrau Iphigenia zu Aulis bei ihrer Vermählungsfeier mit Achill begrüßt. Wie schön, wie unnachahmlich schön, daß gerade in dem Augenblick, wo die Unglückliche nun Alles, auch die letzte Hoffnung verloren hat, ihr das Bild der rosigen Jugend wie ein dämmernder Traum an der Seele vorüber schwebt, der sich in den Mollklängen, in welche die Melodie sich wandelt, gewissermaßen mit trübem Gewölk zu erfüllen scheint! Indessen ließe sich doch vielleicht diese Schönheit retten und der Uebelstand vermeiden, wenn man, nach leichter Aenderung der scenischen Einrichtungen, mit diesem Opferchor den 3. Akt eröffnete, statt den 2. dadurch zu schließen. — Es bleibt uns nun, nachdem wir die Charakteristik der 5 großen Werke versucht, nur noch Pflicht, einiges Allgemeinere über G.s Bedeutung für die Bühne zu sagen. Wir weisen ihm deshalb den ersten Platz, nicht als Musiker, sondern durch die Gesammtheit seines Wirkens an, weil er in der höchsten, schwierigsten Gattung, in dem rein idealen Kunstwerk, diesen erhabensten Gipfel erreicht; weil er ihn so erreicht, daß er streng genommen bis jetzt allein geblieben ist. Von Allem, was in seiner Gattung sich auf der Bühne heimisch zu machen gesucht hat, ist nichts über eine schnelle Vergänglichkeit hinausgekommen;

nicht weil es an sich so geringen Werths gewesen wäre, sondern weil es so unendlich schwierig ist, in dieser Gattung das wirklich Bedeutungsvolle zu leisten. Und beurtheilen wir die Natur der größten Meister richtig, so ist es kein Zufall, daß weder Haydn, noch Mozart, noch Beethoven sich auf diesen Boden gestellt haben, sondern es fehlten ihnen dazu die mitwirkenden Eigenschaften, ohne die ein solches in dem innersten Zusammenhange stehendes dram. Werk nicht zu erzeugen ist. Und Andere, denen es an diesen Eigenschaften nicht mangelt, entbehrten wie Sacchini der schöpferischen Kraft, die eben so unerläßlich dazu ist. Man hat oft Spontini als einen Nachfolger G.s genannt; aber gewiß mit dem entschiedendsten Unrecht, wenn man seinen Vergleich nicht blos auf äußerliche Formen (und auch diese halten ihn kaum aus) gründet. So bleibt denn G. für jetzt noch allein auf einsamer Höhe, wo er bei dem täglich tiefer sinkenden Niveau des Kunstzustandes dem Erkennen und der richtigen Würdigung immer ferner entrückt wird. Es wird ihm dadurch das traurig großartige Anrecht auf einen Beinamen im Reiche der Kunst, welchen in dem der Geschichte erst Einer errungen, den nur Einer erringen kann, der mit dem zweiten Berechtigten erlischt — der Einzige! — Endlich hätten wir auch noch von einer Schwäche G.'s zu sprechen, die ihm wenigstens von äußerlich Sachkundigen (wie z. B. Forkel) häufig und streng genug vorgerückt ist. Man hat ihn der musik. Unfertigkeit in den Formen beschuldigt, und sich dabei vorzüglich auf einen Ausspruch Händels gestützt, der von ihm gesagt haben soll: „Mein Koch versteht so viel vom Contrapunkt als G." Doch welchen G. hat Händel gekannt, der 1759 starb, während Orpheus, das erste der Werke, worauf sich G.s Name stützt, 1764 zuerst gegeben wurde? Doch nur den G., der sich selbst verwarf! — Wir wollen nehmlich damit nicht behaupten, daß G. sich in seinen Werken als Contrapunktist gezeigt hätte; wir behaupten sogar, er konnte, er durfte kein Contrapunktist sein. Man betrachte die Natur seiner Gedanken; nirgend auch nur einen, der zur contrapunktischen Behandlung aufforderte, dem man sie nicht widersinnig aufzwingen müßte. Wir können es ihm also nicht vorwerfen, sondern müssen ihm in gewisser Beziehung danken, daß er kein Contrapunktist war, und sich so die völligste Reinheit seiner Natur erhielt. Uns wird er durch diesen Mangel nur größer, denn die mächtige Schöpfungskraft seines Geistes tritt anschaulicher vor uns hin, je einfacher die Formen und Mittel waren, die er anwandte. Sie waren so einfach, daß er auch darin allein unter allen großen Meistern dasteht. (L. Rellstab.)

Glück (Alleg.), s. Felicitas und Fortuna.

G moll (Mus.), eine der 24 Tonarten unseres Systems, G. ist ihr Grundton, ihre Vorzeichnung 2 b, wodurch die Töne h und e um ½ Ton erniedrigt werden. Zum Ausdrucke des Unbehagens, der Unschlüssigkeit, des Grolles und Schmollens ist diese Tonart zunächst geeignet. 7.

Gnade (Alleg.). S. Clementia.

Gnauth (Eduard), geb. in Dresden 1788, wurde als Knabe-Zögling des dortigen Ballets und ging später zum Schauspiele über, in dem er kleine Rollen, wie kleine Parthieen in der Oper, spielte; sein Talent zog ihn jedoch mehr und mehr zum komischen Fache hin und in diesem Beschäftigung suchend, verließ er Dresden; er war nacheinander in Braunschweig, Hannover und Nürnberg engagirt und gastirte im ganzen Norden Deutschlands, wobei er namentlich in der classisch zu nennenden Leistung des Kasperle in dem Donauweibchen u. s. w. Furore machte. 1815 wurde er nach einem glänzenden Gastspiele in Stuttgart engagirt und ist seitdem Mitglied dieses Hoftheaters. — Franz Moor und Rochus Pumpernickel, König Philipp II. und Kakadu, Gottlieb Koke und Pachter Feldkümmel spielte G. mit gleicher Virtuosität; Gestalt und Organ waren höchst glücklich, Fleiß und Eifer unermüdlich und daher zeigte sich in seinen Darstellungen überall Wahrheit und Leben, richtige Auffassung und feste Charakteristik; die Liebe und Theilnahme des Publikums folgte ihm in jeder Leistung. (T. M.)

Gnomen (Myth.), fabelhafte Wesen, die die Schätze der Erde bewachen und in derselben, doch auch in der Luft und im Feuer wohnen, und dann Sylphen und Salamander heißen, wogegen die Bewohner der Erde auch Kobolde genannt werden. Die G. sind kleine, flinke, gefällige Wesen und dienen den Menschen gern; sind aber auch leicht erzürnt und dann Verderben bringend. Einer der bekanntesten Erd-G. ist Rübezahl. (K.)

Gods (engl. Theaterwes.). Götter, wird in England das Publikum der Gallerien genannt. Durch die halben Preise (s. d.) ist die Gallerie meist gegen das Ende der Vorstellung überfüllt, die G. selbst aber sind so turbulent, lärmend und die Aeußerungen ihres Beifalls oder ihres Mißfallens so heftig, daß sie oft über das Glück eines Stücks oder eines Schausp.s entscheiden. Wo man im Deutschen sagt: er spielt für die Gallerie, heißt es im Engl. er spielt für die Götter. (L. S.)

Gödel, 1) (Gottlieb Lebrecht), geb. zu Chemnitz, debutirte 1776 bei Ilgner in Stralsund, dessen Tochter er heirathete; war 1778 Mitglied des Lübeck'schen Theaters, debutirte 1785 zu Dresden als Ferdinand in Kabale und Liebe, ging 1786 nach Berlin, was er im nämlichen Jahre

wieder verließ, eigentlich durch Döbbelin in Folge einer starken Insultirung des Publikums von der Bühne geworfen. 1788 entwich er aus Hannover nach Schwerin, 1789 befand er sich beim Neustrelitz'schen Hoftheater, von dem er 1792 wieder abging ꝛc. Er war in Liebhaberrollen ein gern gesehener Schausp., ein schöner Mann, zugleich auch ein ziemlich guter Tenorist, aber höchst unruhiger Kopf, der mit seinen Directoren und Kollegen beständig Händel anfing. — 2) (Ernestine Caroline Wilhelmine, geb. Ilgner), von Jugend auf beim Theater, folgte ihrem Gatten nach den verschiedenen Bühnen bis 1792, wo er sie verließ. Sie war als erste Liebhaberin im Trauer- und Lustsp. sehr brav, zugleich Solotänzerin, gefiel überall und st. zu Neustrelitz 1795. (Z. F.)

Goethe (Johann Wolfgang von), geb. den 28. August 1749 zu Frankfurt a. M., st. den 22. März 1832 als weimar'scher Staatsminister. Die Lebensumstände dieses größten unter den deutschen Dichtern können wir hier eben so wenig detailliren, wie seine vielseitigen, vielleicht zu vielseitigen Verdienste als Lyriker, Romanschriftsteller, Epiker, Elegiker, Epigrammatist, Satyrist, Kritiker, Kunstkenner, Alterthumsfreund, Reisebeschreiber, Naturforscher u. s. w. Seine Werke sind allen zugänglich, außerdem ist über ihn so viel — mehr als über irgend einen andern Dichter — geschrieben worden, daß wir uns hier mit einigen kurzen Andeutungen über seine Laufbahn als dram. Dichter begnügen und am Schlusse ein Verzeichniß der über ihn handelnden Schriften zur Auswahl beifügen wollen. — Es ist von A. W. von Schlegel richtig bemerkt worden, daß es G.n vor Allem darum zu thun war, seinen umfangreichen Genius in seinen Werken auszusprecheu, diese oder jene Lebensanschauung zu verkörpern und überhaupt neue Lebensregung in die Zeit zu bringen; daß ihm zu diesem Zwecke die Form im Ganzen gleich gegolten, daß er jedoch meistens die dram. vorgezogen habe. Es ist eben so wahr, was Lewitz bemerkt und worauf G. selbst öfters hindeutet, daß die Idee, welche sich in jedem dichterischen Werke G.'s ausspricht, wie nicht leicht bei einem andern Dichter, stets aus seinem innersten Wesen, aus den Begegnissen seines eignen Lebens, aus seiner Subjectivität entsprang. Man hat G. hauptsächlich als einen objectiven Dichter charakterisirt, dennoch hat er alle subjectiven Stürme durchgekämpft, die ein moderner Dichter nur immer durchkämpfen kann; er ging in allen seinen Productionen von seiner Subjectivität aus, alle seine Werke tragen die Sphäre derjenigen Lebensperiode G.'s in und um sich, in welcher sie entstanden sind; sein Werther, sein Tasso, sein Faust, selbst sein Berlichingen und Egmont sind mehr oder weniger Verkappungen seines eignen Selbst, das er

aber, als wesentlich plastischer nach Objectivität ringender Geist, geschickt zu verheimlichen wußte; er machte seine Subjectivität zu dem Objecte seines Interesse, seiner Beobachtung und Poesie, zur Folie eines allgemein menschlichen Zustandes, wie er unter gegebenen Umständen Jedem aufstoßen mag, und überwältigte und verdeckte sich selbst durch die Objectivität der Form, die sich bei ihm schmiegsamer und vielgestaltiger zeigt, als bei irgend einem andern Dichter vor, neben oder nach ihm. Allmälig gelang es ihm, sich so zu isoliren, daß, bei scheinbarer Theilnahme, das Treiben der Welt ihn zuletzt wenig oder gar nicht mehr kümmerte; es war der Egoismus des selbstbewußten Genie's, welcher sich zu dieser fast schreckenden Kälte steigerte und für den z. B. die Bewunderer Napoleon's, der in ähnlicher Starrheit des Egoismus verharrte, ihn am wenigsten verantwortlich machen sollten. So lange Schiller noch lebte, hielt dieser G. flüssig und warm; als Schiller starb, machte sich G.'s Absperrungssystem immer bemerkbarer. Ob Reiche um ihn her sanken, befreundete Heere in nächster Nähe zertrümmert wurden, ob eine neue politische Welt von Ideen ihren Anlauf nahm — G. blieb unbewegt, seinen gewöhnlichen Geschäften hingegeben, gewiß nicht gefühllos, aber nicht blos Herr, sondern auch Despot seines Gefühls, höchstens an allgemein menschlichen Interessen Theil nehmend, jeder nationalen Sympathie bis auf wenige Spuren entfremdet; sein Grundsatz, daß man alles Unangenehme von sich abweisen müsse, bildete sich mit den Jahren immer schroffer heraus. Allerdings war aber auch das pygmäen- und ameisenartige, kunst- und poesielose, in Massen sich bewegende und maschinenmäßige Treiben der modernen Zeit wenig geeignet, G.'s Theilnahme zu erregen; die Begeisterung aber, welche in den Freiheitskriegen durchbrach, war eben nur ein allgemeineres Gefühl, ein allgemeinerer Schwung, dem die Masse gehorchte, etwas Dynamisches, womit der plastische Sinn G.'s, der überall auf Individualisirung ausging, nichts anzufangen wußte. Ein Genius wie G., dem wir so vielfach zum Danke und zur Bewunderung verpflichtet sind, will auch in dieser Hinsicht nur mit seinem eigenen Maße gemessen werden. Allerdings kann dieses Isolirungssystem nur in dem aus lauter vereinzelten Punkten zusammengequetschten Deutschland verziehen werden; es wäre unmöglich oder ein Verbrechen in England oder Frankreich; Deutschlands politisches Leben und Streben ist erst im Werden und in jungen und frischen Jahren muß man die politische Luft in sich athmen, um noch im Alter davon erfüllt zu sein. Wir konnten diesen Punkt um so weniger übergehen, da er sich bei G. von selbst aufdrängt und eben derjenige ist, welcher ihm am lautersten und öfter-

sten zum Vorwurfe gemacht wird. *) — In seiner Jugend gehörte er zu den Drängern und Stürmern, zu jenen Original- und Kraftgenie's, welche, nachdem Lessing einmal die Herrschaft der franz. Poetik in Deutschland gebrochen hatte, in Sturm und Drang alles Herkommen, alles Gesetzliche — wobei aber an etwas Politisches nicht gedacht werden darf — in ihren Produktionen hinwegräumen wollten. Um so mehr verwundert es, in seinen dram. Erstlingen einer so beschränkten Form, einem meist verzwickten und zweideutigen Stoffe zu begegnen; man begreift gar nicht, wie ein so losgelassen und genial lebender junger Mensch wie G. — in Leipzig untersagte der Graf Lindenau dem Hofmeister seines Sohnes den Umgang mit dem Dichter — sich auf solche Kleinigkeiten einlassen konnte, wie: die Laune des Verliebten und die Mitschuldigen, in denen von sprudelnder Jugendkraft wenig oder nichts zu finden ist. Aber auch in dieser 1. Periode seines dram. Wirkens (die Periode der beschränkteren Form, 1765—1769 oder 1770) kündet sich bedeutungsvoll seine Neigung an, aus eigenen Erlebnissen oder aus der Betrachtung über Erlebtes den Stoff zu seinen Dichtungen zu entnehmen. In dem neckischen Stückchen: die Laune des Verliebten (geschrieben um 1765, erst 1805, da es eben 40 Jahre alt war, auf die Bühne gebracht) objectivirte er sein Verhältniß zu einem geliebten Wesen, das er mit eifersüchtigen Grillen und Grübeleien quälte, so lange, bis es sich zu diesem kleinen muthwilligen Drama geformt hatte; wie er selbst sagt: „ich behandelte diese Situation zu einer quälenden und belehrenden Buße dramatisch.“ Auch meint er, man werde „an dessen unschuldigen Weise zugleich den Drang einer siedenden Leidenschaft wahrnehmen.“ Es ist ein Schäferspiel, das aber über die Schäferspiele der gellertschen Periode ziemlich weit hinausragt, recht gefällig, von rascher, wohlberechneter Aufeinanderfolge. In den Mitschuldigen behandelte er einen verletzenden moralischen Fall, welcher, besonders einem jungen Dichter gegenüber, unsrer Meinung nach, eher seine tragische als seine lächerliche Seite herauskehren sollte. G. selbst windet sich später in seinen Briefen mit Zelter hin und her, um das Stück in das möglichst beste

*) Von der jüngern literarischen Schule fast durchgehends. Aesthetische und moralische Aussetzungen hat G. viele erfahren. Durch vernirte Maßlosigkeit seiner Polemik gegen G. machte sich früher Pustkuchen einen Namen, diplomatischer verfuhr Rehberg, Menzel wußte viel Scheingründe aufzuwenden, wenn er G.'s Genie auf das bloße Talent reduzirte. Dagegen wollte Göschel G.'s Faust mit dem Christenthum und der Bibel ausgleichen.

Licht zu stellen; die Personen darin seien ordinäre Leute, aber keiner ausgemacht lasterhaft, sie vergingen sich nur, aber sie verbrächen nichts, er habe darin spielend jenes christliche Wort ausgesprochen: wer sich ohne Sünde fühlt, hebe den ersten Stein auf u. s. w. Der Widerspruch zwischen dem düstern Inhalt und der heitern Einkleidung wird jedoch keinem fühlenden Leser entgehen, wenn auch im Allgemeinen die Charaktere lobenswerth gehalten sind und dem Ganzen theatral. Verdienst in der Anlage sowohl wie besonders im Dialoge zugestanden werden muß. Die 2. Periode, die der Kraft und Freiheit, (sowohl im Inhalt und in der Form wie in der gesammten Lebensrichtung G.'s überhaupt), reicht bis 1775. In dieser Zeit erlebte er, wie die deutsche Literatur überhaupt, seine Sturm- und Drangperiode, in der er sich abklärte: aber jetzt schrieb er auch seine Romane und Dramen, die wie ein Blitz durch die damals noch träge Masse des deutschen Volks zuckten, seinen Götz von Berlichingen und seinen Werther (1773 — 1774), und die ersten Skizzen und Ideen zu seinem Faust fallen auch in diese Periode. Damals wirkten Hamann, Herder, Merk auf ihn, Kraftgenie's wie Klinger und Lenz standen ihm zur Seite; Rousseau vor Allem erfüllte sein Wesen, alles was Natur und Freiheit heißt, aller Gegensatz gegen die Kerkerluft der Gesellschaft, alles titanische Aufstreben war ihm willkommen, daher aus der Mythologie auch Tantalus, Ixion, Sisyphus, Prometheus damals seine Lieblingsgestalten waren. Das Derbe und Ueberderbe behagte ihm zunächst; seine Prosa, besonders in seinen Briefen, hatte einen kecken, burschikosen Anstrich; Hans Sachsens Manier, der altdeutsche Chronikenstyl, Shakspeare, dann wieder im Gegensatz die Harmonie in den Gebilden der griech. Poesie und Götterlehre — alles das in reger und segensvoller Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit zog ihn gleicherweise an. Und die Zeit war günstig für geniale Köpfe wie G., wie jede Zeit, welche in der Gährung begriffen ist. Da bilden sich von selbst neue Richtungen, Anfänge, Grundelemente und wenn sich dergleichen bildet, schlägt es durch, weil wenig Concurrenz da ist und Jeder seinen eigenen Weg gehen mag, lustig, wild und dreist, wie ihm eben zu Sinne ist. G. produzirte damals Viel, aber er trug seine Produktionen auch aus, während die meisten Drang- und Sturmmänner ihre Geburten zu frühzeitig absetzten. Für G.'s Ungenüge an sich selbst beweisen die vielen Umarbeitungen des Götz, jenes wundervollen dram. Gedichts, mit seiner Treuherzigkeit und Naivetät, seiner einfach kraftvollen Sprache, welche uns durch eine angenehme Illusion in die Zeiten des Mittelalters zurückversetzt, seiner aphoristischen kühnen Form, seinen gedrun-

genen Scenen, in deren jeder sich eine erstaunliche dram. Kraft concentrirt, seiner überraschenden Mannigfaltigkeit von Figuren, seinen vielfältigen nur bei der weisesten Oekonomie möglichen historischen Hintergründen und Durchflechtungen, seinem Sehnsuchtsrufe nach Freiheit, der das Stück schließt, aber in den Herzen der Leser und Zuschauer gewaltig nachzittert. Das Studium Shakspeares mag wohl auf die freie Form des Götz gewirkt haben; aber die Gestalten sind so aus dem Quell des ursprünglichst Menschlichen geschöpft, daß sich ihnen an Naturwahrheit wie an Lebendigkeit der äußern Erscheinung Nichts, selbst bei Shakspeare nicht, vergleichen läßt. Ueber das Zurücksinken eines so urgewaltigen Geistes aus den erhabenen weltgeschichtlichen Regionen des Götz in die schwächliche bürgerlich schmachtende Nebelsphäre des Clavigo (1774), obgleich die Charakteristik, besonders die des Carlos, meisterlich durchgeführt ist, oder gar in die doppeleheliche Häuslichkeit der überempfindsamen Stella (1776), würde man sich nicht genug wundern können, wenn es nicht überhaupt G.'s Art gewesen wäre, jeder Zeitrichtung, auch der schwächlichsten und fehlerhaftesten, einmal ein Zugeständniß zu machen. In diese Periode gehören noch die satyrischen Spiele Pater Brey und Satyros, letzteres besonders mit einzelnen genialen Partieen, das Fragment Prometheus, die später umgearbeiteten Stücke Erwin und Elmire (1775) und Claudine (1776), endlich ein Plan zum Mahomet und die Anfänge zum Faust. Die 3. Periode, die der Vollendung, die der innigen und harmonischen Durchdringung von Stoff und Form, schneidet sich durch G.'s Reise nach Italien (1786), die auf ihn von dem wunderbarsten Einfluß war, in 2 Hälften und reicht bis in das Jahr 1790. Iphigenia (Vergl. Iphigenia) wurde schon sehr früh 1776—1779, bei Gelegenheit einer Liebhaber-Bühne und festlicher Tage (besonders zu Ettersburg) gedichtet und dargestellt. Wir theilen hier eine merkwürdige Nachricht von Hufeland mit, welche für die dämonische Gewalt G.'s, die ihm die junge Nachwelt gern ableugnen möchte, viel beweist. Hufeland, in der Zeitschrift für praktische Heilkunde Jahrg. 1833 S. 37, erzählt: „Als Knabe und Jüngling schon sah ich ihn im Jahre 1776 in Weimar erscheinen, in voller Kraft und Blüthe der Jugend und des anfangenden Mannesalters. Nie werde ich den Eindruck vergessen, den er als Orestes im griech. Costüm in der Darstellung seiner Iphigenia machte; man glaubte einen Apollo zu sehen. Noch nie erblickte man eine solche Vereinigung physischer und geistiger Vollkommenheit und Schönheit in einem Manne, als damals in G. Unglaublich war der mächtige Einfluß, den er damals auf gänzliche Umgestaltung der kleinen weimarischen Welt hatte."

Diese älteste Bearbeitung war nicht sowohl in Prosa als in freien und mannigfaltig sich bewegenden Rythmen. (Vergl. v. d. Hagen's Bemerkungen hierüber und die mitgetheilten Proben im berl. Conversationsblatt 1838, No. 89—91). G. nahm die Handschrift dieser Iphigenia nach Italien mit und dort bildete er sie zu jenem mit antikem Geiste und deutschem Gemüth erfüllten Kunstwerke um, welches zugleich in sprachlicher Hinsicht neben dem Tassó vielleicht das Vollendetste ist, das seit den Griechen je aus einer dichterischen Feder hervorgegangen ist. Eine ähnliche Umgestaltung erfuhr der Tasso (Vergl. Tasso), von dem er schon 1777 2 Acte vollendet hatte, jedenfalls auch in jener halb rythmischen Manier, die auch im Egmont stellenweise wie reiner Jambus hervortritt; wie die Blüthe aus der Knospe, sagt v. d. Hagen. Lewitz's trefflich geschriebene Kritik über den Tasso weist nach, wie genau die Entstehung und die Auffassung des Stückes mit G.'s eigenen Hoferfahrungen zusammenhängt; er meint, G. habe darin nicht eigentlich, wie man gewöhnlich meint, den Bruch der Welt des Dichters mit der Welt der Wirklichkeit, oder den Kampf des klugen berechnenden Staatsmannes (Verstandesmenschen) mit dem leicht reizbaren Dichtergeiste (Gemüthsmenschen), sondern das Hofleben im Allgemeinen darstellen wollen, die Lüge, die Glätte, die Diplomatie, die Verheimlichungen des Hoflebens, woran sogar die scheinbar edelsten Charakter, wie die Prinzessin selbst, unheilbar krankten. Das Bewundernswertheste an der Iphigenia, wie am Tasso, ist die unendliche Kunst des Dichters, womit er die Handlung, ihre Entwickelung und Katastrophe ganz in die Charaktere verlegt hat, so daß von außen her auch nicht das Geringste hinzutritt, was auf die Handlung irgend einen Einfluß hätte. In Egmont (s. d.), dieser Meistertragödie, mit dem bunten Volkstreiben, dem lieblichen Clärchen, dem liebenswürdigen echt menschlichen Egmont, dem originell schwärmenden Brakenburg, dem finstern Alba, den politischen Charakteren Margarethe und Oranien, spielen schon viel mehr äußere politische und diplomatische Verhältnisse, Umstände und Zustände mit, Resultate historischer Combinationen und Ereignisse, gegen deren geschichtlichen Hintergrund die Charaktere in ihrer fest bewahrten Freiheit sich um so tüchtiger absetzen. In ihrer vollendeten Form erschien Iphigenia 1787, Egmont 1788, Torquato Tasso 1790 und in dem letztgenannten Jahre zugleich die ersten Fragmente des Faust. Außerdem gehören dieser Periode eine Menge kleinerer oder größerer dram. Produkte, Skizzen und Entwürfe an: Lila, die Geschwister, der Triumph der Empfindsamkeit, Proserpina, Jery und Bätely — ein Produkt seiner Schweizerreise 1779 und ein abermaliger Beweis, wie offen

damals G.'s Brust noch jeder Art von äußerem Einfluß, jeder neuen Umgebung, jeder überraschenden Erfahrung war — die Fischerin, die Vögel, Elpenor, die mit ächt ital. Spottlust geschriebene kleine Oper: Scherz, List und Rache, Claudine von Villabella, Erwin und Elmire — beide umgearbeitet — kleinere Sachen im kecken und derben Geschmack der Fastnachtsschwänke, Künstlers Erdenwallen und Apotheose, die Conception des Großcophta, das Fragment Nausikaa, der Plan zu einer Iphigenia in Delphi — so daß Schiller 1799 ein Recht hatte an G. zu schreiben: „er begreife nicht, wie G.'s Thätigkeit auch nur einen Augenblick stocken könne, da eine Masse von Gestalten und Ideen in seiner Phantasie lebendig lägen, und ein einziger seiner Plane schon das halbe Leben eines andern Menschen thätig erhalten würde u. s. w." Die 4. und letzte Periode ist in Bezug auf G.'s dram. Produktionen weniger bedeutend, desto wichtiger wird sie für die darstellende Kunst durch G.'s Leitung der weimarschen Hofbühne seit 1791, die er aber 1816, als dem einreißenden schlechten Geschmacke selbst in Weimar gegen seinen Willen Zutritt gestattet wurde (s. Aubri, Hund des) niederlegte. Wichtig ist diese Periode ferner durch die innige Gemeinschaft mit Schiller, der seitdem die produktive Richtung G.'s sich anzueignen schien, während dieser immer mehr der praktischen Leitung sich hingab und so für eine Zeitlang allerdings in Weimar eine Schausp.-Schule gründete, welche dem Ideal nahe kam und als eine Musterschule, so lange sie bestand, betrachtet werden konnte. In dieser Periode steigerte sich natürlich der kritische und dramaturgische Einfluß G.'s, womit er wenigstens, als die Blüthe seiner Schöpfung bereits im Verwelken war, noch immer, und zwar fast durch die bloße Autorität seines Namens, der allzurasch einbrechenden Verwilderung, Abschwächung und Entnervung des Geschmacks ein wenig Einhalt that, so viel es ein einzelner Mann, und sei es ein Genius wie G., der Masse gegenüber vermag. In dieser Periode vollendete er den Faust, das gigantische Gedicht, so weit dieses unendliche Poem der Vollendung fähig war; er rundete den Faust selbst ab, den wissensmuden Doctor, den Prototyp aller nachgebornen Fauste, die von jenem immer nur eine Seite und oft nur die verkehrte haben; Mephistopheles, den Urtypus aller modernen diabolischen Spötter, welche zu viel Verstand und Witz besitzen, um etwas anderes zu können als über die Lächerlichkeiten und Jämmerlichkeiten der jetzigen Menschenwelt sich zu moquiren; endlich Gretchen, das Urbild aller deutschen unschuldigen Jungfrauen, welche sich dem Manne ihrer Liebe opfern müssen, weil sie ihre Existenz nur in der Liebe haben — und es ist wahr,

daß in zarten Frauengebilden mit G. kaum Shakspeare mit seiner Cordelia Desdemona u. s. f. wetteifern kann. Er fügte jene wunderbaren Prologe hinzu, deren einer goldne Wahrheiten über den morschen Zustand der Bühne enthält, endlich noch im hohen Alter, ein neuer Hafiz, den 2. Theil des Faust, großartig und wunderlich, klar geformt und durch allerlei Allegorien, Anspielungen und Personificationen unverständlich zu gleicher Zeit, aber anstaunenswerth durch die Mannigfaltigkeit der Rhythmen und die Herrlichkeit der sprachlichen Gewandung. In dieser Periode wurden aber der Geheimerath der Theaterdirector, der kalte Beobachter, der Gelegenheitspoet mächtig über den Dichter. Er horchte wohl anfangs noch auf die großen Worte und Fragen der Zeit, die wie Stürme heranbrauseten und wie Blutströme um eine der Wiedergeburt entgegenharrende Welt rauschten, aufmerksam hin, aber er hatte dafür keine gründlichere und erschöpfendere Antwort als den Bürgergeneral (1793), worin er sein von der Revolution geängstetes Herz mit „ärgerlichem gutem Humor" zu beschwichtigen suchte, und das seltsame politische Drama: die Aufgeregten, worin er die Bewegungen der Zeit wegzuspotten wähnte; er feierte sogar die Befreiung Deutschlands — aber wie matt, wie herz- und begeisterungslos — im Epimenides (aufgeführt 1815); er setzte die Zauberflöte fort, wobei er, wie er schreibt, „recht artige Erfahrungen machte", verfaßte Gelegenheitsspiele wie: Paläophron und Neoterpe, zu Ehren der Herzogin Amalia, und das Vorspiel: Was wir bringen, dichtete 2 jungen Männern, Leo von Seckendorf und Dr. Stoll, zu Liebe das an vielen vortrefflichen Einzelnheiten allerdings reiche Drama: Pandora und bearbeitete endlich den Götz von Berlichingen für die Bühne in Weimar (1804) u. s. w. Außer den Faust haben unter den in dieser Periode vollendeten oder entstandenen dram. Arbeiten G.'s den hervorstechendsten Werth oder Charakter: der Großcophta, worin eine gewisse Art von Zeitcharlatanismus und betrügerischem Treiben zur Folie eines sehr lebendig gehaltenen und mit großer Wahrheit ausgestatteten Schauspiels gemacht ist, und: die natürliche Tochter, eine merkwürdige Composition, welche Fichte — sonderbar genug — für G.'s bestes Drama hält. Die Figuren darin sind fast nur Repräsentanten von Ideen, Personificationen mit zeitiger socialer oder politischer Verhältnisse. Die Sprache ist von wunderbarer Glätte und Gefeiltheit; die beiden letzten Theile der Trilogie sind nicht zu Stande gekommen. — G.'s übrige literarische Leistungen, seine Briefe, besonders die an Schiller, seine Aufsätze mannigfaltigster Art enthalten einen gar nicht zu erschöpfenden Schatz von Weisheits- und Lebensregeln, wie von Kunstur-

theilen, worunter diejenigen über dram. Poesie und Darstellung nicht die geringsten sind. Besonders berühmt ist seine Auseinandersetzung des Hamlet im Wilhelm Meister, worin er diesen Charakter den Deutschen erst licht gelegt und den Anfang zu der mehr psychologischen nachlessingschen Kritik gemacht hat. — Die bedeutendsten seiner Werke sind in alle gebildete europäische Sprachen übersetzt worden, viele wie der Faust mehrmals, (die besten engl. Uebersetzungen des Faust sind von Anster, jedoch mehr umschreibende Nachdichtung, dann von Talbot, Birch, die des Götz von W. Scott; die beste franz. des Faust, auch des 2. Theils, die von H. Blaze, fast alle mit Commentaren und Noten versehen); der Werke und Schriften, der einzelnen Belehrungen, Andeutungen und Aufsätze über G. und seine Werke in Journalen und Brochüren sind fast unzählige. Viele haben in seine Schriften neue Räthsel gelegt, ein Unfug, den man besonders mit dem 2. Theile des Faust getrieben hat, und manche Schriftsteller haben sich allein dadurch, daß sie sich an G. als Commentatoren und Interpreten anlegten, einen Namen gemacht oder zu machen gesucht. Die verschiedenen Gesammt= oder Einzelausgaben der g.schen Schriften und die vielen Supplementbände und brieflichen Nachlassenschaften sind in Aller Händen, Allen zugänglich oder wenigstens dem Titel nach bekannt, weshalb wir sie hier unerwähnt lassen. Von den Schriften über G., welche zugleich oder besonders seine dram. Wirksamkeit im Auge haben, führen wir aber folgende an: Das Büchlein von Goethe. Andeutungen zum bessern Verständniß seines Lebens und Wirkens. Herausgegeben von Mehrern, die in seiner Nähe lebten (Penig 1832). Falck, Johannes, G. aus näherem persönlichen Umgange dargestellt (Leipzig 1832). Mehrere betreffende Schriften und Werke von Eckermann, z. B. die Gespräche mit G. (Leipzig 1837). Gervinus, über den g.schen Briefwechsel (Leipzig 1836). Derselbe Neuere Geschichte der poetischen National=Literatur der Deutschen, 1. Theil (Leipzig 1840: G.'s Jugend, S. 496 ff.). Göschel, C. F., Unterhaltungen zur Schilderung g.'scher Dicht= und Denkweise (Schleusingen 1834). Gutzkow, K., G. im Wendepunkt zweier Jahrh.te (Berlin 1837). G. als Mensch und Schriftsteller, aus dem Engl. übers. und mit Anmerkungen versehen von (C. H. G. Köchy) ps. Fr. Glover (2. Aufl. Halberstadt 1822). Marmier, X., Etudes sur G. (Paris und Straßburg 1825). (Rehberg), G. und sein Jahrh., aus der Minerva bes. abgedruckt (Jena 1835). Schubarth, K. E., zur Beurtheilung G.'s mit Beziehung auf verwandte Literatur und Kunst (2. verb. Aufl. Breslau

1820). Varnhagen von Ense, G. in den Zeugnissen der Mitlebenden. 1. Sammlung (Berlin 1823). Zauper, Studien über G. Wien (2 Bändchen, nebst Briefen G.'s an den Verf. 1840). Döring, H., G.'s Leben (2. ergänzte Aufl. Weimar 1833). Düntzer, H., G. als Dramatiker (Leipzig 1837). J. Kehrein, die dram. Poesie des Deutschen (Leipzig 1840, 2. Band. S. 16—37). Carus, C. G., Briefe uber G.'s Faust (1. Heft Leipzig 1835). Enck, Briefe über G.'s Faust (Wien 1834). Deycks, F., G.'s Faust (Koblenz 1834). Düntzer, G.'s Faust in seiner Einheit und Ganzheit wider seine Gegner dargestellt (Köln 1836). Göschel, Herolds-Stimme zu G.'s Faust (Leipzig 1831). Hinrichs, ästhetische Vorlesungen über G.'s Faust (Halle 1825). Rosenkranz, über Erklärung und Fortsetzung des Faust im Allgemeinen u. s. w. (Leipzig 1831). Schubarth, K. E., über G.'s Faust (Berlin 1830). Ulrici, H., über Shakspeares dram. Kunst und sein Verhältniß zu Calderon und G. (Halle 1839). Viehoff, H., Beitrag zur dramaturgisch-ästhetischen Erläuterung der Iphigenia auf Tauris des Euripides, mit Rücksicht auf das gleichnamige g.sche Schauspiel (Emmerich 1839). Schlegel, A. W., über dram. Kunst und Literatur u. a. a. O. Lewitz, Dr. F. über G.'s Torquato Tasso (Königsberg 1839) u. s. w. (H. M.)

Göttingen (Theaterstat.). Hauptstadt des gleichnam. Fürstenthums im Königreich Hannover, mit einer ehemals blühenden, seit 1837 aber ruinirten Universität und 10,000 Einw. G. hatte früher nie Theater, erst im Herbst 1834 wurde der Santoschen Gesellschaft gestattet, Vorstellungen zu geben und ein großer Conzert-Saal in der Eile dazu hergerichtet, der Director Santo lieferte die nöthigen Decorationen; hierdurch wurde das Theater dem Publikum zum Bedürfniß, und 1835 wurde der Saal vom Eigenthümer, Weinhändler Ulrich, zum Theater völlig ausgebaut. Er enthält 186 erste Rang-Logen-Plätze und 280 Sperrsitze; das Parterre faßt dagegen nicht mehr als 90—100 Menschen. Die Logen 2. Ranges fassen ungefähr 250 Menschen, also im Ganzen faßt der Saal 800 Menschen. — Die Santo- später Meisel'sche Direction blieb bis 1837, dann folgte Director Müller und 1839—40 wieder Meisel; weil aber Geschäfts-Führung und Gesellschaft keinen Beifall erhielten, wurde Meisel die Concession nicht mehr ertheilt, sondern der Director des Hoftheaters zu Sondershausen Wilhelm Löwe erhielt dieselbe und spielt nun in G. mit einer tüchtigen bewährten Gesellschaft, wodurch für beide Städte im Verein das Theater wahrscheinlich auf lange Zeit gesichert ist. Sonst war in G.

im November, Dezember und Januar Theater, jetzt ist es vom 15. October bis 12. Dezember und die Gesellschaft geht dann nach Sondershausen. Das Abonnement bringt in G. pr. Vorstellung 36—40 Thlr. ein; die Direction hat keine Zuschüsse, muß aber alle Kosten, die sehr hoch sind, tragen und einen starken Pacht an den Eigenthümer des Hauses, eine Personalsteuer und eine Armenabgabe zahlen. Das Gebäude steht auf dem schönsten Platz der Stadt, dem Universitätsplatz, und gewährt einen schönen Anblick. Der Besitzer hat nur das Podium und Auditorium einrichten lassen. Alle Decorationen und Maschinerien, sogar die Lampen mit Ausnahme derer zum Kronleuchter, hat Löwe neu anfertigen lassen. Das Gebäude enthält noch eine schöne Restauration, geräumige Garderobe, Maler-Saal und mehrere Wohnungen; hat ein schönes von 4 toscanischen Säulen getragenes Portal, dessen oberer Theil als Altan dient. Das Innere ist freundlich und zweckmäßig eingerichtet. Wöchentlich finden 4—5 Vorstellungen statt, Das Orchester wird durch das Stadtmusik-Chor gebildet, durch Zuziehung der Kapelle des hier garnisonirenden Jäger-Bataillons. und wird wöchentlich von der Direction salarirt. — Im Allgemeinen herrscht in G. viel reger Siun und Liebe zum Theater. (R. B.)

Götz von Berlichingen, geb. zu Jaxthausen, seinem Ahnensitze um 1479, einer der tapfersten und biedersten Charaktere der Vorzeit, die Zierde des deutschen Ritterthums. Er diente den Herzögen von Baiern und verlor bei der Belagerung von Landshut seine rechte Hand, die durch eine eiserne ersetzt wurde, woher er den Beinamen: G. mit der eisernen Hand erhielt. Der von Kaiser Maximilian I. zu Stande gebrachte Landfriede convenirte seinem kriegerischen Sinne nicht; er suchte daher Händel mit seinen Nachbarn, nahm später Theil am Bauernkrige und wurde wider Willen der Führer der Bauern. Mehrmals gefangen, mußte er sich mit schweren Opfern befreien. Die letzten Lebenstage verbrachte er in thatenloser Ruhe und st. 1562. Sein Leben hat er selbst beschrieben; es erschien mit Anmerkungen Nürnberg 1775. Goethe hat ihn zur Hauptfigur des trefflichen Stuckes gewählt, das seinen Namen trägt und welches den Impuls gab zu allen Ritterstücken und Ritterromanen, die in der deutschen Literatur zu Bergen anschwollen. G.'s Charakter ist das rein ausgeprägte Bild der Offenheit, Geradheit, Rechtlichkeit, eines ungebeugten Muthes und der vollsten Manneskraft. (R. B.)

Goldnen Adler (Orden vom), ein Jagdorden, gestiftet 1702 vom Herzog Eberhardt Ludwig von Würtemberg, 1818 dem Civilverdienstorden (s. d.) einverleibt. Ordenszeichen: ein rothes Maltheserkreuz auf der einen Seite mit dem

goldenen Adler und den Buchstaben F. K. auf der andern mit 4 goldenen Adlern geziert. Es wurde an einem breiten rothen Bande um den Hals getragen und die Ritter 1. Klasse (der Orden hatte 3 Klassen) trugen außerdem einen 8spitzigen silbernen Stern mit Adler und Namenszug auf der linken Brust. (B. N.)

Goldnen Hirsch (Orden vom), ein Jagdorden, gestiftet 1672 vom Herzog Georg Wilhelm von Schlesien. Ordenszeichen: ein goldenes Eichenblatt, auf dessen einer Seite ein Hirsch, auf der andern ein rothes Herz mit weißem Kreuz; es wurde an grünem Bande auf der Brust getragen.

Goldnen Löwen (Orden vom), s. Löwen-Orden.

Goldnen Ring (Orden vom), ein Mäßigkeitsorden, gestiftet im 16. Jahrh. in der Pfalz gegen die überhandnehmende Völlerei. Ein Ring war das Ordenszeichen.

Goldnen Sporn (Orden vom), gestiftet von Pabst Paul III. Ordenszeichen: ein goldenes weißemaillirtes Maltheserkreuz, an dessen unterer Spitze ein goldener Sporn hängt. Es wird an rothem Bande auf der linken Brust getragen. (B.)

Goldenen Vliess (Orden vom), wurde 1430 von Philipp dem Gütigen, Herzog von Burgund gestiftet. Das Ordenszeichen besteht aus einem goldenen Lamm- oder Widderfelle (Vließ) mit einem goldenem blauemaillirten Feuersteine, auf welchem die Worte stehen: Pretium laborum non vile Es wird bei festlichen Gelegenheiten an einer goldenen Kette, deren Glieder aus Feuerstrahlen und Feuersteinen, bestehen, gewöhnlich aber an einem hochrothen Bande um den Hals getragen. Die Festkleidung besteht in einem hochrothen sammtnen, weiß gefütterten Talar, über welchem ein purpurner weiß gefütterter Mantel getragen wird. Dieser ist mit einer breiten Stickerei eingefaßt, in welcher Feuersteine und Stahle mit hervorspringenden Flammen und Funken angebracht sind. Der äußere Saum des Mantels ist von weißem Atlas und auf demselben der oft wiederholte Denkspruch in Gold gestickt: Je l'ay empris. Den Kopf bedeckt eine Mütze von purpurfarbigem mit Gold gesticktem Sammet, mit einem rückwärts niederfallenden Mäntelchen und daran auf der linken Seite eine herabhängende glatte Streifbinde. Schuhe und Strümpfe sind weiß. In Spanien fehlt bei der Ordenstracht der Mantel. (B. N.)

Goldoni (Carlo), geb. 1707 zu Venedig, studirte die Rechte, und beschäftigte sich früh schon mit der Idee einer Reform des komischen Theaters der Italiener, nachdem er auf einer Reise mit einer Schausp.-Gesellschaft in Verbindung gekommen. Er folgte seiner Neigung und widmete sich 1748 —1761 fast gänzlich der Verbesserung der vaterländischen

Bühne. Er wollte das Possenspiel verdrängen und die ernste Gattung des Lustspiels in Ansehen bringen. In Venedig selbst, wo er das Publikum am besten kannte, sollte die Theaterrevolution bewirkt werden. Das 1. Stück nach seinen Ideen: die Frau, wie sie sein muß (la donna di garbo) ward 1746 zu Venedig mit Beifall gegeben. Das Publikum zerfiel indeß in 2 Partheien, von denen die eine für G., die andere für den Abate Chiari, einen damals sehr beliebten Lustspieldichter, sich erklärte und fast 10 Jahre dauerte der Wettstreit beider Poeten um die Gunst des Publikums. G.s Ruhm verbreitete sich indessen außer Italien besonders in Frankreich. Voltaire verkündete sein Lob in Prosa und in Versen. Demungeachtet ward es ihm schwer, seinen Nebenbuhler zu verdrängen und sowohl dieser als G. ward zum Gespött desselben Publikums, als der Graf Carlo Gozzi 1762 als dram. Dichter aufgetreten. Mißmuthig verließ G. Venedig, und wandte sich nach Paris, wo er eine Stelle am Hofe als Lehrer der ital. Sprache annahm. Hier schrieb er sogar in franz. Sprache Lustspiele, überlebte indessen seinen Ruhm und st. 1792. Mit bewundernswürdiger Leichtigkeit schrieb G. gegen 200 Trauerspiele, Tragicomödien, Lustspiele, Opern, Operetten und Intermezzo's, (Comedie etc. Venez. 1780. 40 Voll. 8; einige 40 Stücke deutsch von J. H. Saal. Leipzig 1768—1777. 11 Theile. 8. einzelne Stücke zum Theil umgearbeitet von J. C. Bock, H. A. O. Reichard u. A.). In jener Sammlung findet man den wahren Freund, den seltsamen Zufall, die väterliche Liebe, das neugierige Frauenzimmer, den Lügner, den Vormund, die verstellte Kranke, die eigensinnigen Weiber, die häuslichen Zwistigkeiten u. a. m. Das Talent der natürlichen Darstellung zeigte er in diesen Stücken in einem Grade, wie wenige Lustspieldichter vor und nach ihm. Mit hellem Blicke ergriff er die Oberfläche der Sitten der Menschen, die ihn umgaben, sie in den bestimmtesten Umrissen mit aller Leichtigkeit des komischen Dialogs zeichnend. Aber komische Kraft fehlt doch fast allen seinen Stükken, aus denen nur selten der wahre Witz und Humor spricht, der in das Innere des Gegenstandes eindringt. Weniger bekannt als seine Lustspiele, sind G.s komische Opern, gesammelt zu Venedig 1770 in 8 Bändchen (Opere dramatiche giocose del Sgr. G.). Ungeachtet der größtentheils sehr mittelmäßigen Erfindung, machten sie Glück auf der Bühne. Interessant ist G.s Selbstbiographie. Sie erschien unter dem Titel: Mémoires de Mr. G. pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre Paris 1787. 3 Voll. 8. (Memoiren oder Schicksale, Beobachtungen und Reisen, von G. selbst beschrieben. Uebersetzt und mit einigen Anmerkungen

begleitet von G. Schatz. Leipzig 1789. 3 Bde.). Ein lesenswerther Aufsatz über G. befindet sich auch in 2. Bande der Nachträge zu Sulzer's Theorie der schönen Wissenschaften und Künste. (Dg.)

Golubez (Tanzk), russischer Nationaltanz, auch Taubentanz genannt, weil er den Zank und die Versöhnung zweier Liebenden darstellt. Er wird unter Begleitung der Balalaika (Zither) und der Guckacks (Hörner) oder auch nach der Melodie eines Volksliedes getanzt.

Gomis (Joseph Melchior), geb. 1793 zu Anteniente in Valencia, erhielt seine erste Bildung im Domherrnstifte zu Valencia, wo er Chorknabe und im 16. Jahre schon Gesanglehrer war. 1813 wurde er Militair-Musikdirector und widmete sich nun, nach gründlichem Studium der franz. und besonders der deutschen Meister, der Composition. 1817 ging er nach Madrit, wo er einige Operetten mit Beifall auf die Bühne brachte. Der 1823 erstehende grausame Absolutismus trieb G. aus Spanien; er ging nach Paris, wo es ihm indessen nicht gelang, eine seiner Compositionen auf die Bühne zu bringen; deshalb ging er 1826 nach London, wo er als Gesanglehrer und Liedercomponist bald sehr geschätzt wurde. Eine Oper, die er nach Paris sandte, wurde zwar zur Aufführung angenommen, aber vor derselben wieder zurückgelegt; nur der Protection Rossinis dankte G. es, daß 1831 seine komische Oper: der Teufel in Sevilla am Ventadour angenommen wurde; diese fand den Beifall aller Kenner, aber das Publikum vergaß sie bald. G. schrieb nun eine Oper für die Academie; aber die Kabale brachte es dahin, daß auch diese während der Proben zurück gelegt wurde. 1833 brachte er abermals die kom. Oper: das Gespenst auf die Bühne, ohne auch hierdurch populair und von den Massen anerkannt zu werden. Die Chikanen, die ihm während der Proben dieser Oper zugefügt wurden, zogen ihm Krampfanfälle zu, durch die er die Sprache verlor. Demungeachtet schrieb er noch eine Oper: le portefaix, die 1835 mit gleichem Erfolge gegeben wurde. Gekränkt und lebenssatt st. G. 1836 zu Paris. Seine Musik war für die Franzosen zu gut, zu gediegen, deshalb quälten sie ihn zu Tode. G.s Cantilene ist wahrhaft herrlich und Alles ist eben so tief gedacht und empfunden, wie mit Fleiß und Sachkenntniß gearbeitet. (3.)

Gonfalone (Confreria dalle), s. Italienisches Theater.

Goodman's fields (Theatre), ein kleines Theater in London (s. d.).

Gore (Catharina), geb. in Nottingham 1799, eine der beliebtesten Schriftstellerinnen Englands, die für das Theater die Dramen: The bod, the School of coquettes,

Lords on commoners, the King's seal und King O'Nal schrieb, die auf den Londoner Bühnen eben so beifällig aufgenommen wurden, als von der Kritik. Trefflich weiß die Verfasserin die geheimsten Triebfedern menschlicher Handlungen zu erspähen und psychologisch darzustellen. (B.)

Gorgonen (Myth.). Personification der Meereswellen. Stheno, Euryale, Medusa, Töchter des Phorcys und der Ceto, wohnhaft am äußersten Ocean in der Nähe der Nacht und der hesperidischen Gärten, geflügelt, mit ehernen Klauen, ungeheuren Zähnen und, statt des Gürtels, 2 Schlangen um den Leib. Sie besaßen die Gabe, durch ihren Anblick Alles in Stein zu verwandeln. Medusa entzündete durch ihre Schönheit die Liebe Neptuns; Minerva aber verwandelte ihre Haare in Schlangen. Ihr abgeschlagenes Haupt befestigte Minerva auf ihrer Aegis; es war sprichwörtlich, das Medusenhaupt auf den Schilden berühmter Heroen als Symbol des Schreckens abzubilden. Das Haupt schwebt im Vorhofe des Hades, allen Eindringlingen zum Schrecken und zur Strafe entgegen. (F. Tr.)

Gosselin (Dlle.), berühmte Tänzerin in Paris, trat 1811 zuerst auf; sie war so elastisch in ihren Bewegungen, daß die Biegsamkeit ihrer Gelenke sprichwörtlich ward, und Geoffroi einen neuen Ausdruck dafür schuf, er nannte sie: G. la désossée (die Knochenlose). Nie erreichte eine Tänzerin eine gleiche Vollkommenheit. Sie vermählte sich 1814 mit dem Sänger Martin, st. aber wenige Jahre nachher. Das Ballet der Academie verlor in ihr ein unnachahmliches Talent. Ihr Bruder war gleichfalls ein sehr guter Tänzer, Mad. Anatole (s. d.) ihre Schwester. (H..t.)

Gotha (Theaterstat.). Hauptstadt des gleichnam. Herzogthums an der Leine mit 13000 Einw. — Auch in G. fand die dram. Kunst in früherer Zeit nur Zuflucht in Kirchen und Schulen, und nur bei besondern Hoffestlichkeiten wurde ihr das Ballhaus auf dem Schlosse Friedenstein eingeräumt. Ballets, allegor. Aufzüge und Schäferspiele kamen hier zuweilen zur Aufführung. Wichtiger und von bedeutendem Einflusse auf das gesammte Theaterwesen aber wurde das Theater zu G. am Ende des vor. Jahrh.s — Als 1774 zu Weimar das Schloß und Theater ein Raub der Flammen wurde, kam die berühmte königl. großbritannische Hofschausp.-Gesellschaft unter der Direction des Abel Seyler nach G. und eröffnete am 8. Juni 1774 das Schloßtheater im Ballhause; sie fand nicht allein freundliche Aufnahme, sondern erhielt noch vom Hofe einen nicht unbedeutenden Zuschuß. Im Octb. ging Seyler zwar mit seiner Gesellschaft nach Leipzig, kehrte aber schon im Nov. nach G. zurück, wo indessen Herzog Ernst II. beschlossen hatte, ein eigenes stehendes Hof-

theater zu errichten und schon im Sommer 1775, als die Gesellschaft dem Hofe nach Altenburg folgte, spielten die zum neu zu errichtenden Hoftheater erkornen Mitglieder in Altenburg als herzogl. Hofschausp., wenn auch der Anfang des Hoftheaters erst in den Octb. 1775 zu setzen ist, wo es zu G., mit einem Vorspiel: das Fest der Thalia und mit Voltaire's Zayre eröffnet wurde. Die ersten Mitglieder des G.er Hoftheaters waren: der Kapellmeister Schweizer, Konrad Eckhof, Böck, Meier, Koch nebst ihren Frauen; Mad. Mercoeur und Friedrich Hönicke; Decorateur war Stockmann. Die Direction bestand aus dem Oberdirector Kammerherrn von Lenthe und zwei Directoren: der Bibliothekar und spätere Kriegsdirector H. A. O. Reichard und Konrad Eckhof, welcher letztere als technischer Director sich der Leitung des Ganzen mit musterhaftem Eifer und gewissenhafter Strenge unterzog. Eine gleich anfangs durch ihn begründete Theater-Pensions-Anstalt trat ins Leben; das Repertoir war gewählt und gediegen, und wie dem Schauspiel unter Eckhof, wurde dem Singspiel unter Schweizers Leitung die größte Aufmerksamkeit gewidmet. Der administrative Theil der Bühnenleitung fand in dem theatererfahrnen Reichard einen eben so gewandten als thätigen Vertreter. Besonders fördernd für die junge Anstalt erwies überdem sich auch der Dichter F. W. Gotter (s. d.) Uebersetzer und Verfasser zahlreicher Sing-, Trauer- und Lustspiele., Festvorstellungen und Gelegenheitsreden. So hatte die neue Anstalt den gedeihlichsten Fortgang, und ihr Ruhm ertönte bald überall. Besonders durch Engagements glücklicher Anfänger wußte der kluge Eckhof die allmälich entstehenden Lücken seines Personals auszufüllen, und es betraten von 1776—79 derselben nicht weniger als 15 die Bühne in G. zum 1. Male, von denen besonders August Wilhelm Iffland (s. d.) zu nennen ist, welcher 1777 debutirte und ein Talent bekundete, dem Eckhof die größte Aufmerksamkeit schenkte. Ferner Joh. David Beil (s. d.), nicht minder talentvoll, Heinrich Beck (s. d.) u. m. A. — So hob sich das vom Hofe immer mehr unterstützte Theater bald zu einer vorher in Deutschland noch nicht erreichten Kunststufe. Die Ordnung dieser Anstalt im Innern, ihre Gesetze, ihr Repertoir, der allgemeine Ernst und die Strenge Eckhofs bei Abhaltung der Proben, die daraus hervorgegangene Rundung der Vorstellungen, das rege Streben Aller, sich an Fleiß und Pünktlichkeit gegenseitig zu überbieten, so wie die Achtung, in welcher diese, auch in sittlicher Beziehung, so musterhafte Anstalt fand, wird einstimmig von allen Zeitgenossen und durch alle Nachrichten über diese Bühne auf das rühmlichste bestätigt. Um so mehr war es zu beklagen,

daß das Institut seine erste Zierde Konrad Eckhof schon 1778 durch den Tod verlor. — An seine Stelle trat Böck (s. d.) ein vorzüglicher Regisseur, unter Eckhof gebildet, der tüchtig und erfahren genug war, ganz im Geiste des Dahingeschiedenen fortzuwirken. Es wäre für das glückliche Fortbestehen der g.er Bühne nichts zu fürchten gewesen, hätte nicht der Hof aus Gründen, welche nie recht klar geworden, im März 1779 das Theater plötzlich für aufgehoben erklärt. Nach einer 4jährigen Dauer wurde am 24. Sept. 1779 dieses Musterinstitut mit dem musik. Drama Medea, dem Lustspiel: Rache für Rache und am 27. noch mit einer Benefizvorstellung für sämmtliche Schausp.: Romeo und Julie, Singspiel von Gotter geschlossen. Die besten Mitglieder gingen an das neue mannheimer Nationaltheater unter v. Dalberg, und das übrige Personal zerstreute sich nach allen Richtungen. Einzelne Hofconcerte, welche zuweilen noch auf dem verwaisten Schloßtheater gegeben wurden, abgerechnet, fanden jetzt eine geraume Zeit theatral. Vorstellungen in G. nicht statt. Erst mit dem Regierungsantritt Herzog Augusts fand die dram. Muse wieder Aufnahme. Die Witter'sche Gesellschaft, recht brave Mitglieder zählend, wurde 1805 engagirt und gab auf dem g.er Schloßtheater beifallswürdige Vorstellungen. Trotz der nicht unbedeutenden Zuschüsse fallirte Witter jedoch bald, und G. blieb aufs Neue mehrere Jahre ohne Theater. Einen Sonnenblick in dieser Zeit gewährte Ifflands Gastspiel 1809, wo derselbe mit Unterstützung mehrerer Dilettanten (Mitglieder eines eben entstandenen Liebhabertheaters) auf der Hofbühne mit ausgezeichnetem Beifalle einige Vorstellungen gab. Periodisch verweilten bis 1827 zu G.: die bekannte Kinder-Ballet-Gesellschaft des L. Ruth (1811) und die Directoren Gerlach (1814—18), Dr. Gleich (1816), Steinhäuser (1817), Hunnius (1820), Sohm (1822) und F. Eberwein (1824), welche theils im Gasthofe zum Mohren, theils auf dem ehemaligen Liebhabertheater der sogenannten Steinmühlengesellschaft ihre Vorstellungen gaben. — Die Eberweinsche Gesellschaft, 1824 zu Rudolstadt aus den Mitgliedern des aufgelösten köthner Theaters gebildet, bereiste Erfurt, G., das Bad Liebenstein und 1827 auch Koburg, wo sie aber von ihrem Director aufgegeben ihrer Auflösung nahe kam. Auf Ansuchen mehrerer Mitglieder wurden dem an sich trefflich organisirten Vereine vorerst 10 Benefizvorstellungen vom Hofe verwilligt, in Folge deren die Gesellschaft vom 1. Juni 1827 an, unter einstweiliger Administration des Musikdirectors A. Lübke, als Hoftheater förmlich engagirt wurde. Doch besuchte die Gesellschaft während des Sommers noch das Bad Liebenstein und Rudolstadt, kehrte im Herbst nach Koburg

6 *

zurück und ging im Winter 1828 mit dem Hofe nach G., wo nach geraumer Zeit zuerst wieder auf dem Schloßtheater gespielt wurde. Unter der Intendanz des, auch als dram. Schriftsteller bekannten v. Elzholz (s. d.) gestaltete sich diese Anstalt immer erfreulicher, bis 1829 die Intendanz auf den Kammerherrn und Reisemarschall Baron v. Hanstein überging, und das Institut nun, nach allen Zweigen hin, immer mehr erweitert wurde. Seit jener Zeit befindet sich das koburger Hoftheater alljährlich im Spätwinter mit dem Hofe in G. Ein wohlgeordnetes Ganze, unterstützt von einer vorzüglichen Kapelle, vereinigt diese Anstalt in einem zahlreichen Kunst-Personale die schönsten Kräfte für Oper, Schauspiel und Ballet. Unter der Aegide eines kunstliebenden Fürsten, unter der umsichtigsten Leitung, welche hinsichtlich des Repertoirs die neusten dram. Erscheinungen jeder Gattung besonders berücksichtigt, hebt sie sich, seit 1838 nun auch durch eine Theater-Pensions-Anstalt bedeutender, immer mehr empor, und zeigt sich durch ihre Gesammtleistungen des gewissermaßen classisch gewordenen Bodens, auf dem seine Mitglieder wirken, immer würdiger — Von 1836—39 wurde ein neues Theatergebäude von dem Hofbaumeister Everhardt aufgeführt, dessen feierliche Eröffnung am 2. Januar 1840 mit der Oper: Robert der Teufel Statt fand, nachdem am 29. Decb. 1839 das alte Schloßtheater geschlossen worden war. Dieses herrliche Gebäude, im römisch-dorischen Style ausgeführt, steht in dem schönsten Theile der Stadt; eine geschmackvolle Colonnade ziert den Hauptbau, an diesen schließen sich 2 Flügel mit 4 durch Akrotherien geschmückten Risalits, einem ähnlichen Fronton und einer das Vestibüle und Foyer bildenden Halbrotunde. Zwischen den Piedestalen der Säulen und Pilaster stehen in folgender Ordnung die Namen: Eckhof, Winter, Gotter, Beethoven, Goethe, Mozart, Schiller, Gluck, Lessing, Weber, Kotzebue, Benda, Iffland. — Das Innere ist überaus prächtig und geschmackvoll mit reichvergoldeten Ornamenten auf weiß und rothem Grunde; der Zuschauerraum faßt in 3 Rängen und Parterre 1200 Personen; die Bühne ist frei und geräumig, die ganze vom Baurath Fischer-Birnbaum ausgeführte Bühnen-Einrichtung höchst praktisch und zweckmäßig; die Coulissen mit Rädern von Gußeisen versehen, laufen auf eisernen Schienen und bewegen sich sehr leicht; die trefflichen Decorationen, von den Malern Fischer-Birnbaum und Brückner gemalt, gehen durch Gewichte und werden beim Aufziehen weder gerollt noch zusammen geschlagen. Die Beleuchtung ist sehr brillant und auch in akustischer Beziehung läßt das Haus nichts zu wünschen übrig. (F. W. v. K.)

Gothische Bauart, s. Baustyl. Man spricht jetzt immer seltener von einer g.n Baukunst, oder gar einer g.n Malerkunst, sondern sagt dafür richtiger: altdeutsche Bau-, altdeutsche Malerkunst. Nur die Franzosen verbinden noch mit dem Ausdruck Gothisch den Begriff des Plumpen, Verschnörkelten, Ueberladenen, Geschmacklosen in Bezug auf die Architektur und den Begriff des Steifen, Harten, Grellen in Bezug auf die Malerei. Die größten Kunstkenner und Aesthetiker, nach dem Vorgange von Goethe, Herder u. A. haben uns über die Vorzüge, die Poesie, Großartigkeit, Naivität und Ursprünglichkeit des G.n oder vielmehr Altdeutschen längst schon aufgeklärt und der unverbildete Sinn muß ihnen Recht geben. (M.)

Gotter (Friedrich Wilhelm), geb. 1746 zu Gotha. Er erhielt die sorgfältigste Erziehung, versuchte sich schon als Knabe in dram. Arbeiten der franz. Sprache, studirte die Rechte zu Göttingen, wo er die Bekanntschaft Eckhofs machte, wurde 1766 2. geh. Archivar in Gotha, begleitete 1767 den Freih. v. Gemmingen als Legat-Sekretär nach Wetzlar, ging 1768 als Führer zweier Edelleute wieder nach Göttingen und gab hier in Verbindung mit Boje den 1. Musenalmanach heraus. Nach seiner Rückkehr nach Wetzlar schloß er sich Goethe'n und dem jungen Jerusalem an, machte eine Reise nach Lyon und durch die Schweiz, auf der er mit dem franz. Theater näher bekannt wurde und starb als Geheimsekretär und Legat. Rath zu Gotha 1797. — G. besaß mehr Verstand und Witz, als Phantasie, sein lebendiger frischer Geist belebte durch ein außerordentliches Deklamationstalent, durch die Kunst, leicht geistreiche Impromtüs zu erfinden und zu sagen, jede Gesellschaft. Als lyrischerund didaktischer Dichter zeichnete er sich durch seltene Correktheit im technischen Bau seiner Gedichte aus. Die Stoffe seiner Theaterstücke sind fast alle auf fremdem, besonders franz. Boden erwachsen, doch in durchaus freier Behandlung deutsch wiedergegeben und erfreuten sich damals mit Recht des vollständigsten Beifalls auf allen Bühnen. Einige würden sogar, nach einem dem Bedürfnisse unserer Zeit angemessenen Zuschnitte, unsern Repertoires ersprießliche Dienste leisten, wie z. B. Mariane, Jeannette, Merope, der argwöhnische Ehemann, die Erbschleicher ꝛc. Von seinen Stücken nennen wir noch: die falschen Entdeckungen, der Ehescheue, Medea, der Kobold, der Faschingsstreich, das öffentliche Geheimniß, trunkener Mund wahrer Mund, der schwarze Mann, Zwei Onkel für Einen, der Jahrmarkt, die Dorfgala und die Oper: die Geisterinsel, mit Reinhardt'scher Musik, nach Shakspeare's Sturm sehr prosaisch bearbeitet,

indem alles Großartige, wahrhaft Zauberische und magisch Duftige des Originals verwischt ist. Auch mißlang G.n der letzte Versuch, den Alexandriner zum tragischen Gebrauch zu adeln, wie allen seinen Vorgängern. (Z. F.)

Gottsched, 1) (Joh. Christoph), geb. 1700 zu Judithenkirchen bei Königsberg, studierte in Königsberg und flüchtete als promovirter Magister 1724 nach Leipzig, um nicht in Preußen Militär werden zu müssen; hier erwarb er sich durch seine ästhetischen Vorlesungen solchen Beifall, daß er bald an die Spitze der poetischen, durch ihn zur deutschen umgebildeten Gesellschaft erhoben und 1730 zum Prof. der Philosophie und Dichtkunst ernannt wurde, als welcher er bis an seinen 1766 erfolgten Tod mit dem entschiedensten Einflusse auf die deutsche schöne Literatur und die Kritik einwirkte. Er war das Haupt einer Schule, deren Bestrebungen wenn auch höchst einseitig, doch innerhalb dieser Beschränkung schon durch den Gegensatz, den sie gegen die Lohenstein=Hoffmannswaldauische Poesie bildeten, und den andern Gegensatz, den sie in Bodmer und Breitinger hervorriefen, sehr förderlich waren. Mit einem scharfen Verstande begabt, aber völlig arm an Phantasie und poetischem Gefühl, fand er in der Regelmäßigkeit der franz. Dichtkunst, die ihm für gleichbedeutend mit der classischen galt, das allein Richtige, dessen Anerkennung er in seiner „deutschen Schaubühne nach den Regeln der Alten," (Leipzig 1741 ff. 6 Bde. in 8.) in übersetzten und eignen Stücken zu erlangen suchte. Hierdurch vermochte er wenigstens die auf eine sehr niedere Stufe des Geschmacks gesunkene deutsche dram. Dichtkunst durch Verbannung unästhetischer Dichtungen (wohin namentlich das Entfernen des Hanswurst gehört, das ihm 1737 in Gemeinschaft mit der Neuberin (s. d.) gelang) und durch Anleitung zur franz. Regelrichtigkeit zu läutern, wenn gleich es nur das Verdienst des heftigen Gegensatzes, den er hierdurch in der Schweizerischen Schule hervorrief, bleibt, daß diese Nachahmung der franz. inhalts= und geistesleeren Formrichtigkeit nicht verderblich für das deutsche Drama ward. Sein Ansehen war in einem gewissen Kreise sehr bedeutend, von der andern Seite wurde er eben so heftig verfolgt. Seine eignen Arbeiten, nicht blos die dram., sind völlig geistlos, nichts weiter als formgerecht. Unter den dram. die in den genannten Sammelwerken enthalten sind, erlebte der sterbende Cato von 1732—57 10 Auflagen. Dagegen ist nicht zu verkennen, daß G. wie als Sprachforscher und Grammatiker, so auch als Literat entschiedene Verdienste hat; in letzterer Hinsicht ist in Bezug auf die Geschichte des Dramas ganz besonders sein: Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dram. Dichtkunst von 1450 an (Lpzg. 1757

— 65. 2 Thle. 8.) zu nennen, worin er nicht blos literargeschichtliche Notizen über die ältere dram. Poesie in Deutschland sehr sorgfältig zusammengestellt, sondern auch unter andern 6 Fastnachtspiele des Rosenplüt veröffentlicht hat. (Vergl. Deutsche Bühne.) — 2) (Luise Adelgunde Victorie, geb. Culmus), geb. zu Danzig 1713, Gattin des Vor. Frühzeitig zum franz. Geschmacke sich hinneigend, daher auch in der Verehrung der poetischen Richtung ihres Gemahls befangen, war sie doch reicher an Geist als ihr Gemahl und in neueren, wie ältern Sprachen bewandert. Sie übersetzte mehrere Dramen für die obgedachte deutsche Schaubühne und dichtete selbst Trauer- und Lustspiele. Von jenen wird die Panthea als matt bezeichnet; diese aber z. B. die Hausfranzösin gelten für auszuzeichnende, im Verhältniß zu gleichzeitigen, wegen Gefälligkeit des Dialogs und Kunstlosigkeit der Charaktere. Sie stehen sämmtlich in dem mehrbezeichneten Sammelwerke. Auch Briefe sind von ihr vorhanden, welche ihre Freundin, Frau von Runkel 1771 zu Dresden in 3 Bände, herausgab. Sie starb 1762 zu Leipzig. (S..r.)

Gozzi, 1) (Gasparo Graf), geb. zu Venedig 1713, widmete sich besonders historischen Studien, schrieb indessen auch eine Reihe beifallswürdiger Stücke für das Theater St. Angelo in Venedig. In einem Fieberanfalle stürzte er sich 1778 in einen Kanal, wurde zwar gerettet, starb aber 1786 an einem Brustübel, welches die Folge jenes Sturzes war. Seine Werke erschienen in 12 Bänden, Venedig 1794 — 98 und vollständiger in 22 Bänden ebend. 1812. — 2) (Louise, geb. Bergalli) Gattin des Vor. (s. Bergalli). — 3) (Carlo Graf), jüngerer Bruder des Vor., geb. 1722 zu Venedig, widmete sich den Studien, ohne Wahl einer Bestimmung, und beschäftigte sich mit der toskanischen Sprache, von der er den ersten Gebrauch in burlesken Gedichten machte. Die zerrütteten Vermögensumstände seiner Familie nöthigten ihn, in seinem 16. Jahre Kriegsdienste zu nehmen, von denen er 3 Jahre später wieder nach Venedig zurückkehrte. Der Beifall, den Goldoni's dram. Produkte fanden, reizte ihn zu Angriffen gegen diesen Dichter, und besonders große Sensation erregte G.s Tartana degli influssi per l'anno bisestile (Paris 1757) hauptsächlich gegen die Feinde der Sprachreinheit und des guten Geschmacks gerichtet. Die literarische Fehde, in die er dadurch mit Goldoni u. a. Dichtern gerieth, führte ihn auf die Idee einer neuen Gattung von Lustspielen. Statt aus dem bürgerlichen Leben, schöpfte G. seinen Stoff aus Mährchen und dramatisirte für eine Gesellschaft von Improvisatoren, die unter Sacchis Direction 1761 aus Portugal nach Venedig gekommen, das venetianische Ammenmährchen von den drei Pomeranzen. Das Interesse des

Stücks, das mit großem Beifall aufgenommen ward, erhöhte noch der darin verwebte Spott über die Manier Goldoni's und Chiari's. Rastlos war er seitdem beschäftigt, Mährchen zu tragikomischen Schauspielen umzubilden. Auch einige regelmäßigere Lustspiele ließ er folgen. Er faßte seinen Gegenstand mit poetischem Blicke auf und wenn er auch nur eine Posse hinwarf, hatte sie Kraft und Interesse. Selbst aus seinen abentheuerlichsten Erfindungen spricht ein heller Verstand und ein richtiges Urtheil. Sein Ausdruck ist einfach, und doch selten oder nie trivial; die Charakterzeichnung natürlich und bestimmt und nie ohne Interesse, obschon ihm der psychologische Scharfblick fehlte. Seine Mährchen, unter denen außer der durch Schillers Bearbeitung bekannten Turandot, die Frau Schlange, Zobeis, das dunkelblaue Ungeheuer, die glücklichen Bettler und der König der Geister, die bekanntesten sind, möchten wohl den Vorzug behaupten vor den regelmäßigen Stücken. Besonders ist das Mährchen von den drei Pomeranzen ein so durchaus komisches Stück, wie es bis dahin noch nicht gegeben. In dem Mährchen von dem Raben ließ er komische Scenen mit rührenden und erschütternden in der anmuthigsten Mannigfaltigkeit abwechseln. Die Sensation, die dies Stück machte, scheint ihn bewogen zu haben, auch alle folgenden Mährchen, die er dramasirte, zu Tragicomödien ähnlicher Art auszubilden. Ein besonderes Interesse hat unter diesen Stücken das grüne Vögelein durch die kräftige Verspottung der Moral oder Anti-Moral, die Helvetius in seinem Buche vom Menschen vorgetragen. Um einer beliebten Schauspielerin, Signora Ricci, Gelegenheit zu Rollen zu verschaffen, die ihrem Talent am meisten zusagten, übersetzte G. den Fagel von Arnaud, den Grafen Essex von Thomas Corneille, den Gustav Wasa von Piron und bearbeitete mehrere Stücke nach dem Span. (il Cavaliere amiso, la Donna vendicativa, Ximio Pardo u. a. m.). Das zuletztgenannte Stück kam 1786 auf die Bühne, und ward von ihm, mit einigen andern zu verschiedenen Zeiten bearbeiteten Stücken, 1791 herausgegeben, nachdem seine Werke bereits 1772 unter dem Titel: Opere del Conte Carlo G. zu Venedig gesammelt worden waren. Ueber sich selbst schrieb G. Memorie inutile della vita di Carlo G., durch die Eigenthümlichkeit seines Charakters und durch seine Darstellung auf gleiche Weise anziehend. Er starb im April 1806. (Dg.)

Grabbe (Dietrich Christian), dram. Dichter, geb. 1801 zu Detmold, genoß einer unglücklichen Kindheit, einer verfehlten Erziehung, was man, wenn man ihn für ein im Ganzen verfehltes oder wenigstens abnormes Leben und Streben verantwortlich machen will, in Anschlag bringen

muß, studierte Jurisprudenz in Leipzig und Berlin und verkehrte am letzteren Orte mit Heine, Köchy, von Uechtritz u. A. Seine Genialität wußte nicht, wo hinaus; bald glaubte er sich für den Kriegerstand, bald zum Schausp. berufen, dann studierte er wieder emsig die Rechte, dann dichtete, dann becherte er wieder — Alles ohne Zusammenhang. Endlich finden wir ihn als Regimentsauditeur in Detmold verheirathet, unzufrieden; er nahm, oder besser: er erhielt seine Entlassung, verließ seine Frau, ging nach Frankfurt a. M., dann, auf eine Einladung Immermann's, nach Düsseldorf. Immermann wollte dem zerrütteten Geiste Grabbe's einen Ableitungscanal eröffnen, er gab ihm Theaterrollen zum Abschreiben, in der Hoffnung, daß er sich bei dieser halb mechanischen Arbeit wieder sammeln werde; aber das Gestirn G's. war im Untergang; sein guter Genius hatte ihn verlassen; abgestumpft, todtmüde suchte er sich mit spirituösen Getränken aufzustacheln; so versank er in sich selbst, in Schlacke und Asche, wie ein ausgebrannter Vulkan; fast schon aufgelöst, kam er nach seiner Vaterstadt zurück, um wenigstens ein ruhiges Sterbebett zu finden; er versöhnte sich mit seiner Gattin und starb in deren Armen am 12. Sept. 1836. Dies in Kurzem der Lebenslauf des beklagenswerthen Dichters, freilich in solcher Gedrängtheit und Nacktheit abschreckend genug, da die Uebergänge, die Motive, die ersten und letzten Ursachen nur in einer vollständigen Biographie zu erschöpfen wären. G. ist ein psychologisches, pathologisches und poetisches Phänomen, das meist einseitig entweder vollkommen selig gesprochen oder bis in den tiefsten Abgrund einer wegwerfenden Kritik verdammt wird. G. war ein unleugbar dichterisches Genie, welches an sich, an seiner Erziehung, an den kleinlichen Verhältnissen Deutschlands untergegangen ist. Er litt an einem vaterländischen Fluch wie viele: das Talent, das Genie ist da, die Kraft, der Ehrgeiz ist geweckt, aber die Verhältnisse, die Umgebungen sind spröde, kein großer politischer Halt- und Anlehnungspunkt vorhanden, Kleinlichkeit und Philiströsität haben dem Genie den Krieg erklärt. So sieht es sich auf sich selbst verwiesen, vergöttert sich oder verzweifelt an sich, wie es gerade kommt, und in dieser Selbstvergötterung und Selbstverzweiflung, die gewöhnlich zusammenfallen, geht es unter. — G. gab bereits 1827 eine Sammlung von Dramen und dram. Skizzen heraus unter dem Titel: dram. Dichtungen (Frankfurt a. M.). Sie enthalten das aller Fesseln des Geschmacks und aller Grenzen der Schönheit baare, wilde und wüste, aber der Anlage, den Gedanken, dem sprachlichen Ausdrucke nach kolossale dram. Gedicht: Herzog Theodor von Gothland, das er bereits in seinem 19. Lebensjahre begonnen; das tragische Spiel: Nannette und Ma-

rie, ein sehr schwaches Produkt; das höchst tolle und drollige, mit kühner Selbstverspottung schließende ironisch-humoristische Lustspiel: Scherz, Satyre, Ironie und tiefere Bedeutung, Fragmente und Plan einer groß angelegten Tragödie: Marius und Sulla und eine merkwürdige Abhandlung über die Shakspearomanie. Hierauf folgte die kühn erfundene Tragödie: Don Juan und Faust, (Frankf. 1829), Kaiser Friedrich Barbarossa, Kaiser Heinrich VI. beide unter dem Titel: die Hohenstaufen, ein Cyclus von Tragödien, (Frankfurt 1829—30), weiterhin: Napoleon oder die hundert Tage, ein Drama (Frankf. 1831), Aschenbrödel, dram. Märchen (Düsseldorf 1835), Hannibal, Tragödie (Düsseldorf 1835), und sein Schwanengesang: die Hermannsschlacht, herausgegeben und mit einer biograph. Notiz versehen von E. Duller (Düsseldorf 1838). Auch schrieb G. die wenig bedeutende Brochure: das Theater zu Düsseldorf, mit Rückblicken auf die übrige deutsche Schaubühne (Düsseldorf 1835). G. litt an dem Irrwahn der jungen deutschen Poeten, daß man kolossale Stoffe behandeln müsse, um selbst kolossal zu erscheinen; ein Irrthum, dem schon viele ähnlich begabte Talente zum Opfer gefallen sind. Der Stoff soll mit dem Dichter, nicht der Dichter mit dem Stoffe wachsen. Die dram. Vorschule erfordert Studien, Bilder in kleinem Rahmen, fast genreartig, vielleicht auch mitunter rein fingirte Stoffe, jene, um in kleinstem Kerne die höchste Kraft zu sammeln und sich in der Technik zu üben, diese um seine Subjectivität auszutoben und eine freiere Form zu gewinnen. Ausgetobt hatte sich G. bereits in seinem Herzog von Gothland; leider ergriff er wieder einen so weitschichtigen metaphysischen Stoff wie Don Juan und Faust, der sich einer soliden Form gar nicht fügen mag; und von da an wagt er sich an Helden wie die Hohenstaufen, wie Hannibal, Napoleon, Hermann der Cherusker, welche mit ihren weitläufigen Umgebungen in einen dram. Rahmen gar nicht zu bringen sind. Daher reichen G.'s Produktionen auch unendlich weit über alle Möglichkeit der Aufführbarkeit hinaus, und nicht bloß vermöge ihres Stoffes, sondern noch viel mehr vermöge der capriciösen, ganze weltgeschichtliche Zeitabschnitte, weitauseinander liegende Localitäten, ganze Nationen und Schlachtfelder umfassenden Behandlung, die ihnen G. zu Theil werden ließ. Diese Behandlung hat nun freilich etwas Riesenhaftes, Geniales, Imponirendes, besonders wo der Verf. wie im Hanibal und im Napoleon einen epigrammatisch kurzen, schneidend scharfen, prosaischen Lapidarstyl angewendet hat, der jedoch in der Hermannsschlacht bereits zu einem Extrem gediehen ist, welches uns die ganze Manier verleiden könnte. In der Sam=

bensprache dagegen hat es G. nie weit gebracht, für den Vers fehlte es ihm an aller Lyrik, an Gehör für rhythmischen Fall, sein Vers ist weder shakspearisch noch schillerisch, sondern eigenthümlich trocken, gehackt, hölzern, so daß die darauf gesetzten hyperpoetischen, aber mehr aus witziger Vergleichungs- und Unterscheidungsgabe als aus unmittelbar poetischer Anschauung hervorgegangenen Bilder und sonstigen etwas aufgepusteten Kraftphrasen sich wunderlich genug dagegen ausnehmen. In der Darstellung von Charakteren, welche sich durch einen großartigen politischen Egoismus auszeichnen, im dunkelschattigen, ironisch Schneidenden, nackt Historischen, besonders im Kriegerischen ist G. überall groß; fast alle seine geschichtlichen Dramen beruhen auf kriegerischem Pomp, auf Heroenthum, wie er denn auch selbst glaubte, Anlagen zu einem Feldherrn oder wenigstens zu einem Schausp. zu haben; und in Ermanglung, daß er keins von beiden war, dichtete er wenigstens soldatische Schauspiele, um beides möglichst mit der Feder zu vereinigen. Neben diesen starken, oft selbst erhabenen oder erhaben witzigen Stellen trifft man aber zugleich auf die trivialsten, ausgebranntesten und nüchternsten, die von jener allgemeinen Geistes- und Körperermattung influenzirt zu sein scheinen, welche in der Regel dem Genuß starker Aufreizungsmittel folgt. In seinen in Prosa geschriebenen Stücken bemerkt man dies Mißverhältniß zwischen Kraft und Schwäche, Poesie und Prosa, Außerordentlichkeit und Gewöhnlichkeit nicht in dem Maaße, wie in seinen versificirten Dramen, wo er den Vers oft durch den strohernsten prosaischen Ausdruck, durch den wunderlich klapperndsten Klang wie aus absichtlicher Ironie zu zerstören sucht. Poetisches Helldunkel und lyrischer Farbenschmelz sind G. überhaupt fremd. Was die von ihm angewandte Scenerie betrifft, so hat diese etwas durch Massen und tableauartigen Umfang Gebietendes, wir möchten sie eine Gruppen-Scenerie nennen. Steigt G., mit geflissentlicher Hintansetzung aller Gesetze des Anstandes und der künstler. Schönheit, nicht selten bis zum Häßlichen und abschreckend Cynischen herab, wohin er überhaupt von Natur neigte, so war ihm desto mehr der Ausdruck für das Gefühl der Liebe versagt, für Empfindung, für zarte und milde Stimmungen, für das Gemüthliche, fur Sehnsucht und jene Seligkeit, welche dem Menschen aus der Befriedigung seiner Sehnsucht erwächst. Man braucht darum nicht sogleich sentimental zu sein und in Thränen zu zerfließen, wenn man tief fühlt und empfindet. G. aber war starrer Egoist, d. h. er wollte nur sich selbst, ohne sich selbst deshalb besonders zu achten und zu lieben, und er konnte sich auch, wie schon bemerkt, nur für heroisch egoistische Charaktere einigermaßen interessiren. In seinem Aufsatze über

die Shakspearomanie liegt manches Wahre und Beherzigenswerthe; man war und ist bei keinem Dichter in gleichem Maße gewohnt, kleine Flecken, von denen Shakspeare nicht frei war, noch dem Charakter seiner Zeit gemäß frei sein konnte, für große und geniale Schönheiten, ja für eigentliche Beweise seines Genies auszulegen, als eben in Betreff Shakspeare's; nur tritt bei G. der merkwürdige Fall ein, daß gerade alles das, was er Shakspeare mit Unrecht vorwirft, ihm selbst mit größerem Rechte vorgeworfen werden kann; er beschuldigt Shakspeare eines Mangels an Gefühl, der bizarren Charakteristik, des zu weit getriebenen Scenenwechsels, eines holperigen Verses, der oft nur hinkende Prosa sei — aber diese Mängel sind es eben, welche bei keinem Dichter schroffer hervortreten, als bei G. dem Ankläger selbst. So bestrafen sich Verleumder immer selbst, indem sie gerade die Fehler an höheren Geistern rügen, denen sie am meisten verfallen sind. Wie flau, matt, gemüthlos, mit dem Flitterstaat meist unpassender Bilder ausgestattet, wie geschnörkelt und geschraubt die Liebe und ihr Gefolge: Eifersucht, Täuschung, Befriedigung, Schmerz, Sehnsucht bei G. sprechen, erkennt man am besten in dem tragischen Spiele: Nannette und Maria. Glücklicherweise drängte G. in seinen späteren Dramen die Liebe und die Liebesintrigue immer mehr in den Hintergrund. Man muß bedauern, daß G. in dem Genre, welches sein Lustspiel: Scherz, Satyre, Ironie und tiefere Bedeutung bezeichnet, nicht mehr gearbeitet hat; es ist darin ein, nur hier und da matter oder forcirter, sonst köstlicher Humor, übersprudelnder Witz und meist treffende Satyre. Seinem Mährchen Aschenbrödel, welches zum Theil diesem Genre angehört, sieht man schon die geistige Ermattung an. Vergl. E. Willkomm's Charakteristik G.'s (nebst Portrait und merkwürdigen nachgelassenen Briefschaften) in den Jahrbüchern für Drama, Dramaturgie und Theater, 1. Band 1. und 2. Lieferung. Immermann's Erinnerungen an G. im Taschenb. dram. Originalien von Dr. Franck, 2. Jahrgang, 1838. E. Dullers Biographie und Charakteristik G.'s vor der Hermannsschlacht (Düsseldorf, 1838) u. s. w. (H. M.)

Grabes (Ritter des heil.). Nach einigen von Constantin dem Großem, oder selbst dem Apostel Jakob, nach andern 1099 von Gottfried von Bouillon bei der Eroberung von Jerusalem gestiftet; der Guardian des h. G.s in Jerusalem hat das Recht Ritter zu machen, das ihm vom Papst Leo X. 1516 ertheilt wurde, wie er auch in neuerer Zeit Chateaubriand in Jerusalem diese Würde ertheilte. Nach Helyot tragen die Ritter ein rothes Band um den Hals oder von der linken Schulter nach der rechten Hüfte zu, woran das goldene Jerusalemkreuz (Krückenkreuz) hängt. Auch

haben sie ein goldenes rothgeschmelztes mit 4 dergl. Kreuzchen umgebenes Kreuz an einem schwarzen Bande. — Ludwig XVIII. nahm diesen Orden, der in Großoffizieren Offizieren, Rittern und Novizen bestand, unter seinen Schutz. — Das Ordenszeichen besteht nach Parrit bei dem administrateur général in einem silbernen Stern auf der linken Seite, worin von einem goldenen Kranze umgeben das Krückenkreuz liegt. Die Offiziere tragen im Knopfloche am schwarzen Bande das goldene Krückenkreuz mit 4 goldenen Lilien in den Winkeln und eine Königskrone darüber. Dazu haben sie auf der linken Seite das rothe Krückenkreuz mit den 4 kleinen Kreuzen in den Winkeln. Die Ritter haben in beiden Medaillons des Ordenszeichens das Wappen von Jerusalem. Das gestickte Kreuz dagegen nicht. Die Laienbrüder tragen an goldener Kette ein silbernes 4eckiges Schild, worauf das goldene Kreuz, jedoch ohne Krone und Lilien, liegt. Die Ritter, welche nicht ihre Institution von Jerusalem haben, tragen am schwarzen Bande das Krückenkreuz ohne Krone und Lilien. Die goldene Ordenskette, woran bei Feierlichkeiten das Ordenskreuz hing, ist aus rothgeschmelzten Krückenkreuzen mit den 4 kleinen Kreuzen in den Winkeln zusammengesetzt. (B. N.)

Gradas (las, Theaterwes.). Name der Gallerie in den span. Theatern. Sie besteht aus Stufen, die amphitheatralisch hinter einander aufsteigen, und zugleich als Bänke benutzt werden. Nur das geringste Volk ist auf diesen Platz angewiesen und benutzt ihn mit der möglichsten Ungezwungenheit. (L.)

Grafenhut (Gard.), ein dem Fürstenhut ähnlicher Hut, der ebenfalls häufig in der offenen Krone steht, aber nicht durch den Reichsapfel gegipfelt ist. Der franz. G. ist eine Toque mit Gegenhermelin (weiße Schwänzchen auf schwarzem Grunde) ausgeschlagen und mit Gold, silberner Spange und 5 Federn geziert.

Grafenkrone (Requis.), ein Reif mit 9 Perlen geziert, ursprünglich nur bei den Franzosen, jetzt allgemein in der Heraldik gebräuchlich. (B.)

Graff, 1) (Charlotte, geb. Böheim), geb. zu Berlin 1782, wurde von ihrem Vater, einem verdienstvollen Schausp. für die Bühne erzogen und betrat dieselbe 1800 zu Berlin als Sängerin mit dem glücklichsten Erfolge. 1804 gastirte sie mit großem Beifall auf den bedeutendsten Theatern Deutschlands und nahm ein Engagement in Stuttgart; hier blieb sie bis 1811 und verehelichte sich während der Zeit mit dem Violoncellisten G. — 1811 ging sie mit ihrem Gatten nach Frankfurt a. M., wo sie bis 1818 beliebte Sängerin war; dann zog sie sich ganz von der Bühne zurück und starb 1831 in Frankfurt. — Sie hatte eine volle, weiche und umfang-

reiche Stimme, verbunden mit einem wahrhaft dram. Vortrage und lebendigem Spiele, so daß man sie zu den besten Sängerinnen Deutschlands zählte. — 2) (J. J.), geb. 1769 zu Köln, studirte in Straßburg Theologie und lebte dann eine Zeitlang in Holland. Die Stürme der Revolution, die ihn von Straßburg vertrieben, erreichten ihn auch dort und G. ging nach Köln zurück, wo er sich der Bühne widmete und 1789 als Cassio im Othello mit Beifall debutirte. Als Mitglied der Bossan'schen Gesellschaft spielte er in Trier, Mainz, Heilbron, Kassel 2c. und kam 1793 nach Weimar, wo er als Reinhold in den Hagestolzen debutirte und sofort Mitglied des Hoftheaters wurde. Unter Goethes und Schillers Leitung entwickelte sich hier G.s Talent für Helden- und Charakterrollen immer mehr und fand die gerechteste Anerkennung. Unermüdlich fleißiges Studium, tiefgeistige Auffassung und einfach naturgetreue Darstellung waren künstler. Eigenschaften, die G. bis in das hohe Alter begleiteten und die vereint mit schönen Naturgaben ihn zu einem der ersten deutschen Schausp. machten. G. blieb in Weimar, trat allmälich in das Väterfach über und feierte am 10. April 1830 sein 50jähriges Künstlerjubiläum, wobei ihm von Seiten der Behörde, der Collegen und des Publikums die ehrendsten Beweise der Liebe und Anerkennung zu Theil wurden. (R. B.)

Gratien (Myth., Grazien, griech. Chariten), die Huldgöttinen, eine der lieblichsten Schöpfungen der Phantasie des griech. Volkes: eine zarte Idealisirung seiner Seelenreinheit und einer gesunden Ansicht vom Leben und dem, was ihm seine wahren Reize verleiht. Die G. repräsentiren die schönste und schwierigste der Tugenden: das Wohlwollen, und die ihm entsprechende Anerkennung und Sympathie, nicht minder die höchste Sittenreinheit. Deshalb sind sie Jungfrauen, Töchter des Götterkönigs und der Oceanide Eurynome, von allen Reizen umflossene Wesen, die zugleich freigebig die köstlichen Gaben der Anmuth und Liebenswürdigkeit vertheilen. Sie heißen: Aglaia, Euphrosyne und Thalia, obgleich die Namen wechseln. Ihre Verehrung war bei allen gebildeten griech. Stämmen gebräuchlich, eben so bei den Römern; ihre Feste waren die Charisien. Die G. wohnen auf dem Olymp neben dem Himeros und den Musen und sind die Begleiterinnen der Aphrodite; ihr Blick zeigt die innerste Seelenruhe, holdes Lächeln und süße Reize. Sie führen einen sanften Reigen auf, wobei die eine der andern die Hand auf die Schultern legt so, daß Eine die Andere anblickt und dem Zuschauer den, Rücken die 2 andern aber das Gesicht zukehren. Die Bekleidung der G. ist eine ganz leichte, Myrthen und Rosen sind ihre Attribute. (F. Tr.)

Gratification, eine freiwillige Vergünstigung, Schen-

kung; bei der Bühne üblich für eine Gehaltszulage, die für ungewöhnliche und nicht contraktliche Leistungen gewährt wird.

Gratz (Theaterstat.), Hauptstadt des Herzogthums Steyermark in Oesterreich an der Muhr, mit einer Universität und 45000 Einw. — Der erste Musentempel in G. war ein höchst bescheidenes Local auf dem sogenannten Tummelplatze, in dem ital. Opern, Ballete und Spektakelstücke nach dem damaligen Geschmacke gegeben wurden. 1776 erbauten die Stände Steyermarks ein niedliches Theater nächst der Burg, wie die Aufschrift: Laetitiae publicae has aedes posuere praefectus proceresque provinciae anno MDCCLXXVI am Hintertheile des Gebäudes noch darthut. Hier spielten nacheinander die Directoren Jacobelli, Nonseul, Schikaneder, Werner, Woizhofer, Bellomo, Domaratius (von 1797—1813), Hysel (1813—18), Dr. Hirsch (1818 und 19), Graf Thurm und Freiherr von Born (1819 und 20), Winter (1821—23) und Stöger (1824), bei dessen Directionsantritt das Haus renovirt und neu decorirt wurde. Dieses Haus brannte 1824 ab, so daß nur die 4 Hauptmauern stehen blieben. Es wurde sofort ein geschmackvolles und bequemes Hülfstheater in der Reitbahn angelegt, das fast 2 Jahre benutzt wurde. 1825 bauten die Stände das Theater schöner wie früher wieder auf; obgleich das Gebäude nun viele Fehler hat, was daher kommt, daß man es in die alten Mauern einpferchte, so ist es doch immer eines der schönern Provinzialtheater; es ist sehr schön decorirt und vom Maler Möser aus Wien geschmackvoll ausgemalt; 2 stattliche Vorhallen mit Säulen und den Büsten Schillers und Mozarts geziert, führen in den Zuschauerplatz; es enthält einen hübschen Redoutensaal mit Nebenzimmern, geräumige Garderoben, Magazine, Malersaal u. s. w. Neben dem Theater ist ein Magazin für die Decorationen, worin sich auch die Theaterkanzlei, der Probesaal, das Archiv u. s. w. befinden. Die Decorationen von v. Pian, Gail, Neefe und Martinelli gemalt, sind schön und werden auf ständische Kosten erhalten. Bibliothek und Garderobe sind jedoch Eigenthum des Directors. Das Theater enthält in 3 Reihen 58 Logen, ein geräumiges Parterre mit 112 Sperrsitzen und 2 Gallerien und faßt ungefähr 1200 Personen. Die Beleuchtung ist brillant und die Heizung geschieht mit erwärmter Luft. Auch gegen Feuersgefahr sind treffliche Vorkehrungen getroffen. Das Theater ist ein stehendes und es wird mit Ausnahme der Normatage täglich gespielt. Die Direction ist verpflichtet ein Personal für Opern, Trauer-, Schau- und Lustspiele und Localpossen zu schaffen. Als Abgabe hat sie täglich 2 Fl. 12 Xr. Conv. Münze an den Polizeifond und 2 Einnahmen jährlich an den Armenfond zu entrichten. Das Orchester ist engagirt

und besteht aus 32 Individuen. Director blieb Stöger bis 1833, ihm folgte Pellet bis 1839 und seitdem ist es auch gegenwärtig noch Ferdinand Funk, der eine höchst achtungswerthe Gesellschaft um sich gesammelt und durch weise Oeconomie, richtige Speculation und fleißige Leitung dem Theater eine höchst solide Basis gegeben. Ueberhaupt würde das Unternehmen ein sehr gutes genannt werden müssen, wäre nicht der Theaterbesuch im Sommer gar zu schlecht, was durch die paradiesische Lage und reizenden Umgebungen von G. wohl zu erklären ist. (R. B.)

Graue Schwestern. (Hospitaliterinnen des 3. Ordens.) Die Farbe ihrer Kleidung war wechselnd weiß mit schwarzem Weihel, schwarz mit weißem Weihel, hellgrau oder aschgrau mit weißem und schwarzem Weihel, dunkelblau oder braun mit weißem Weihel und schwarzem Mantel. Das Volk nennt sie g. S., wahrscheinlich weil die ersten dieser Frauen sich grau kleideten. (B. N.)

Graun (Carl Heinrich), geb. 1701 zu Wahrenbrück in Sachsen, besuchte die Kreuzschule in Dresden, Gründig unterrichtete ihn in der Vokalmusik, Pezold im Clavierspielen und Kapellmeister Schmidt in der Composition. Da seine schöne Stimme in den Tenor überging, suchte er sich als Sänger weiter zu bilden und erhielt bald nachher die Stelle eines Tenoristen in Braunschweig, wo er sich lauten Beifall erwarb, zum Vice-Kapellmeister ernannt und beauftragt wurde, eine Oper zu componiren. 1735 ging er nach Rheinsberg in die Kapelle des Kronprinzen, (nachherigen Königs Friedrich II.) wurde bei dessen Thronbesteigung 1740 zum Kapellmeister ernannt und nach Italien geschickt, um für die neu zu errichtende Oper das nöthige Personal zu engagiren. Auf seiner Reise sang er in mehreren Städten Italiens mit großem Erfolge. Nach seiner Rückkehr beschäftigte er sich nur mit dram. Compositionen; früher schon in Braunschweig hatte G. 6 Opern geschrieben und jetzt lieferte er deren noch 24; Merope, Demofonte und Rodelinde werden davon am meisten geschätzt. Er starb, aufs Tiefste betrauert von allen die ihn kannten, schon 1759. In der Ausführung des Adagio entwickelte G. ein besonderes Talent; seine Stimme war ein hoher Tenor, verbunden mit der größten Anmuth. — Er ist einer der ersten klassischen Musiker; seine reiche Erfindung, die treffliche Charakteristik, der seelenvolle Ausdruck seiner Compositionen, die schönen Melodieen und reine Harmonie, so wie die geschickte Anwendung des Contrapunktes, erheben ihn weit über seine Zeitgenossen. Als sein größtes Meisterwerk gilt seine Passionsmusik, der Tod Jesu von Ramler. — Der Kapellmeister Hiller hat sein Leben beschrieben. (Thg.)

Grazie (Aesth.), s. Anmuthig und Gratien.

Grazioso (eigentlich gracioso span. Wort: anmuthig, reizend, schön, witzig, huldreich, Techn.), Rollenfach der span. Bühne. In den ältesten Werken der span. dram. Literatur findet sich der G. als das kom. Element, wie der engl. ungleich derbere Clown (s. d.) und der deutsche Lustigmacher. Neben der eigentlichen Handlung hergehend, oft ganz abgesondert von dieser, oft thätig in sie eingreifend, entwickelt der G. leichten Scherz, der meist eine milde-satyrische Färbung hat. Eigentliche Dummheit, wie die komischen Charaktere der ital., franz., engl. und deutschen Bühne zeigt der G. nie, wie dies aus den Werken Calderon's, Lope de Vega's und Moreto's deutlich hervorgeht; ja in einigen hat er sogar, besonders gegen das Ende, eine tragische Färbung, wie z. B. Clarin im Leben ein Traum. Gewöhnlich ist der G. ein Bedienter, selten erhebt er sich über diesen Stand; die höchste Ausbildung des G. tritt uns in der Rolle des Perin in Donna Diana entgegen; im Allgemeinen aber bewegt er sich in niedrigerer Sphäre. Die Schwärmerei des Liebenden, die Gefühle der Ehre, des Stolzes, der Eifersucht parodirt er durch den Gegensatz des Alltäglichen; namentlich ist Furcht sein Element. Als feststehender Charakter ist er mit den Schöpfungen jener großen Dichter von der span. Bühne verschwunden; das Wort hat man aber für die Bezeichnung des komischen Faches überhaupt festgehalten. (L. S.)

Green (Robert), engl. dram. Dichter, am Ende des 16. Jahrh.s in London lebend. Ueber seine Lebensumstände ist wenig bekannt, da man ihn geraume Zeit in der Literaturgeschichte fast ganz ignorirte, oder nur Absprechendes und Abschreckendes über ihn schrieb; selbst Warton in seiner Geschichte der engl. Poesie erwähnt ihn kaum. Man beschuldigte ihn, ein wildes und liederliches Leben geführt zu haben und er sollte demzufolge im Elend umgekommen sein; allerdings verletzte er in seinen Schriften oft das Gefühl für das Schickliche und suchte den Effekt in frivolen und unzüchtigen Situationen; aber er theilte diesen Fehler mit allen seinen Zeitgenossen und seine erbaulichen und moralischen Abhandlungen sprechen eben so sehr für, als die obigen Umstände gegen ihn. Wie dem auch sei, so ist er jedenfalls einer der bedeutendsten Dichter der vorshakspeareschen Zeit, ja einer der wichtigsten Vorläufer dieses großen Dichters, der die Bahn brach und ebnete, auf der jener zu seinem hehren Ziele schritt. Tieck hat in seiner Vorschule Shakspeare's und im altengl. Theater G. zuerst aus der Vergessenheit hervorgerufen. Ueber seine Schriften s. Englisches Theater, Band 3 Seite 159. (T. M.)

Green-room (engl. spr. Grihn Ruhm, grünes Zim-

mer, Techn.) heißt in England das Versammlungs- oder Conversationszimmer aller Theater. Diese Benennung schreibt sich aus dem 16. und 17. Jahrh. her, wo in den Theatern des Red-Bull, Globe, Rose u. s. w. Nachmittags gespielt wurde und die Schausp. sich in einer angebauten Gartenlaube sowohl anzuziehen, als während der Dauer der Vorstellung aufzuhalten pflegten. Besonders war dies zur Zeit Shakspeare's der Fall. Aus Verehrung für jene Zeit ist das Wort bis jetzt beibehalten worden. Wie die foyers des artistes in Frankreich (s. d.) sind die G.s der engl. Theater eine Art von Gesellschaftssaal, in denen sich alle Personen, die unmittelbar oder mittelbar zu einer Bühne gehören, oder Antheil an Personen und Dingen derselben nehmen, allabendlich versammeln. Jeder G. ist unabänderlich grün tapeziert oder ausgemalt. Unter dem Titel: Secret history of the g. (geheime Geschichte des G.) existirt ein Buch in 2 Bänden, welches die Biographieen aller berühmten engl. Schausp. im Anfange dieses Jahrh.s und eine Chronique scandaleuse enthält, wie sie glücklicherweise die deutsche Theatergeschichte nicht aufzuweisen hat. (L. S.)

Grefflinger (Georg), geb. zu Regensburg um 1600, starb 1677 zu Hamburg als gekrönter Poet und Notar. Merkwürdig als erster deutscher Uebersetzer des Corneille'schen Cid. Die Uebersetzung erschien unter dem Titel: die sinnreiche Tragi-Comödia, genannt Cid (Hamburg, 1650.) (M.)

Greiner (Michael), geb. 1800 zu Wien, wurde Goldarbeiter und war in dieser Kunst so ausgezeichnet, daß er zum k. k. academischen Künstler ernannt wurde; doch zog ihn die Neigung zur Bühne und er betrat dieselbe 1819 zu Hitzing bei Wien in kleinen Rollen; von hier ging er nach Wiener-Neustadt, Oedenburg und Agram, wo er sich allmählich ausbildete und Routine erwarb; schon 1822 war er erster Tenorist zu Grätz und Laibach, spielte jedoch auch in Lustspiel und Posse zu seiner Ausbildung als Schausp. — Hierauf kam er nach Preßburg und kurz nachher zu dem neuerrichteten Theater an der Josephstadt in Wien, von wo er später zum Theater an der Wien überging. 1829 ging er an das königl. Theater in Berlin, wo er bis 1836 blieb; seitdem ist G. bei den Directoren Bethmann, Böttner u. s. w. engagirt gewesen. — G. ist ein Tenorist, der bei etwas mehr Glück Epoche machen mußte; seine Stimme umfaßte in der Blüthenzeit 2½ Octave, sein Vortrag war warm und geschmackvoll und sein Spiel ausgezeichnet; in Charakter- und Spielparthieen übertrifft er manchen hochgefeierten Namen und auch seine Wirksamkeit im Schauspiele ist sehr beachtenswerth. (T. M.)

Grell (Aesth.), alles in Farben, Tönen und Worten zu sehr Hervortretende, und dadurch, wie durch Mangel an Harmonie, an künstler. oder natürlicher Verbindung einen unangenehmen Eindruck Machende; g. sind demnach die zu hellen Töne in der Musik, die schneidenden Contraste im Vortrage und in der Rede, die schroffen und zu plötzlichen Uebergänge aus einer Situation in die andere u. s. w.

Grétry (André Ernest Modeste), geb. 1741 zu Lüttich, kam frühzeitig in die Abtei zu St. Denis als Chorschüler, er war schwach, kränklich und zeigte nur geringe Anlagen; dennoch hatte er große Liebe zur Musik und studirte fleißig. G. reiste 1759 nach Rom, wo er unter Casali den Contrapunkt studirte und bis 1767 blieb; hier zog er zuerst die Aufmerksamkeit mehrerer berühmter Personen auf sich und namentlich Piccini und Pergolese nahmen sich seiner an. 1767 auf dem Wege nach Paris hielt er sich eine Zeitlang in Genf auf und gab Musikunterricht; Voltaire nahm sich seiner an und mit Empfehlungen desselben zog er nach Paris. Hier schrieb er die Oper: les mariages samnites, die wenig Erfolg hatte, Neid und Vorurtheil trübten ihm das Leben und schon wollte er der Musik entsagen und nach seiner Heimath zurückkehren, als ihm Marmontel die kom. Oper: der Hurone vertraute, welche G. in Kurzem componirte und die 1769 mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Von jetzt an sah sich G. plötzlich geschätzt und gehoben, und bald wurde er als einer der Grundpfeiler der Opéra comique betrachtet. Von 1769—99 schrieb er 44 Opern, von denen 30 glänzenden Erfolg hatten und noch heute als Meisterwerke geschätzt werden. Auch in Deutschland wurden seine Opern Lucile, das sprechende Bild, Zemire und Azor, der Hurone, die Karavane, Richard Löwenherz u. a. mit Beifall gegeben. — G. starb 1813 zu Paris als Mitglied des Instituts, mehrerer Academien und Ritter der Ehrenlegion. Alle Künstler und Kunstfreunde nahmen Theil an seiner überaus glänzenden Bestattung und die Opéra comique, die Academie und das Théâtre français arrangirten eine Apotheose. — G.'s Musik war durchaus heiter, lebendig, lieblich und herzgewinnend; seine sanften Melodien wurden im eigentlichsten Sinne volksthümlich und erhielten dadurch historische Bedeutung; so war das Lied: O Richard, o mon roi! das Bundeslied der Aristokraten während der Revolution; die Lieder: Où peut on être mieux, qu'au sein de sa famille? und Veillons au salut de l'empire! sang die franz. Armee durch ganz Europa. (E. G.)

Griechische Mönche (Kalogeroi). Die Mönche der griech. Kirche sind entweder Klosterbewohner oder Einsiedler. Sie bauen ihre Felder, Weinberge und Olivengärten

selbst, weniger beschäftigen sie sich mit den Wissenschaften. Bei der Aufnahme werden dem Novizen die Haare in Form eines Kreuzes geschnitten und er erhält Kleid und Mütze. Das Noviziat dauert 3 Jahre, dann erhält er das kleine Kleid, welches außer der Mütze auch eine Gugel (eine Art von Schleier mit Kapuze) hat. Die Ertheilung des 3. roßen oder angelischen Kleides erfolgt mit großer Feierlichkeit. Die Haare werden wieder ins Kreuz geschnitten und zu dem kleinen Kleide empfängt er das Anable, ein 4eckiges, eine Spanne breites Zeug, welches an den 4 Zipfeln Bänder hat. Man hängt es über die Schultern und steckt die Arme durch die Bänder. Auf dem Anable ist das Kreuz Christi und die Kennzeichen seiner Leiden, zuweilen auch in der Mitte ein großes, und in jeder Ecke ein kleines Kreuz mit den Buchstaben I C. X C. N. C (Jesus Christus sieget) gemalt oder gestickt. Die Gugel zu dem angelischen Kleide ist oben sehr spitz, bildet einen breiten Kragen um die ganze Schulter und hat darauf Kreuze von rothem wollenen Band, eines auf der Stirn, eines auf der Brust, eines hinten und 2 auf den Schultern. In der Levante sieht man die Mönche häufig nur in einer Weste von dunkelgrauer Farbe, die ihnen bis auf die Knöchel des Fußes geht und durch einen Gürtel von braunem gewebten Garne, welcher vielmals um den Leib geht, zugeschnürt ist. Hierüber tragen sie einen andern Rock, der ziemlich weite Aermel hat. Dieser Rock hat zwar von oben bis unten eine Menge kleiner Knöpfe, doch wird er niemals zugemacht und geht nur bis ans Knie. Sie tragen im Sommer Hosen von Leinwand und im Winter von Tuch, die bis an die Knöchel herunter fallen. An diesen Hosen haben sie Socken von violettem Korduan und hierüber Pantoffeln, welche spitz zugehen. Sie tragen die Gugel nicht. (B. N.)

Griechische Musik. Griechenland, die Wiege oder die Mutter unserer Cultur und unseres Wissens, hat auch auf unsere Musik den wesentlichsten Einfluß ausgeübt, wie sehr verschieden auch die dort üblichen musik. Formen von den unsern sein mögen. Denn alle Forschungen zur Begründung der Musikwissenschaft und ihrer praktischen Anwendung, lehnen sich an die musik. Zustände Griechenlands; unsere Oper war im Anfange nichts anderes, als der Versuch zur Nachahmung der musik. Dramen der Griechen und auf ihrem Kulminationspunkte; in Glucks Meisterwerken, steht sie, trotz der unendlichen Verschiedenheit der Formen, dem Griechenthume am nächsten. — Was wir von der g. M. besitzen — 3 Hymnen, und der Anfang einer Ode des Pindar, deren Entstehungszeit übrigens unbekannt ist — zeigt im Vereine mit den wissenschaftlichen Forschungen über diesen Gegenstand,

daß diese Kunst keineswegs die hohe Vollendung erreicht habe, wie fast alle andern Künste in Griecherland; die gesammte griech. Poesie ist der Art, daß eine Komposition derselben in unserm Sinne nicht denkbar ist, vielmehr die Musik die untergeordnete Rolle einer bloßen Begleiterin des Gesanges und besonders des Tanzes gehabt haben muß; die Entstehung der Lieder, der Gesänge überhaupt, läßt uns vermuthen, daß die Melodie höchst einfach gewesen sein muß und von einer selbstständigen musik. Schöpfung nicht die Rede sein konnte; denn der Dichter sang sein Lied ohne alle Vorbereitung in der natürlichen Weise, die der Augenblick und der Stoff ihm eingab und die einmal gefundene Weise war wahrscheinlich Norm für eine große Anzahl anderer Lieder. So entstanden auch die Melodieen der Chöre, für deren höchste Einfachheit schon der Umstand spricht, daß sie vom Volke ohne große Vorbereitung gesungen wurden, daß die Worte derselben stets von 20—50,000 Zuhörern verstanden wurden, und daß die Dichter die Melodie selbst erfanden oder bestimmten. — Die Harmonie war in Griechenland nicht ausgebildet und der Takt scheint gänzlich unbekannt geblieben zu sein; dagegen waren ihre Gesänge wahrscheinlich reich an natürlichem und wahrhaftem Ausdruck. — War aber die Melodie nur die Dienerin und die Musik überhaupt nur Begleiterin des Wortes, so kann auch die Instrumentalmusik keine hohe Stufe der Vollendung erreicht haben. Von Instrumenten finden wir 3 verschiedene Gattungen: 1) Saiteninstrumente, von denen besonders die Lyra oder Chelys, das Trigonon, das Simition und Epigonion mit 35 und 40 Saiten, das Psalterion, die Magadis, die Kythera, das Barbiton u. a. bemerkbar sind; sie wurden mit dem Plektron, einem Griffel von Holz oder Knochen, nicht mit den Fingern gespielt. — 2) Blasinstrumente, häufig unter dem Namen Aulos zusammengefaßt; sie waren aus hartem Holz, für alle Tonlagen eingerichtet, mit Klappen versehen und hießen nach der Form und der Stimmung dorische, lydische, phrygische Flöten; auch die Salpinx, unserm Horne ähnlich und die Syrinx, die 7rohrige Panflöte, ist zu erwähnen. 3) Schlaginstrumente, wie das Kymbalon, Tympanon und Krotalon, wo der Ton durch Aneinanderschlagen, oder Gegeneinanderrasseln geweckt wurde. Daß der g. M. die Streichinstrumente gänzlich fehlten, erweckt zu ihrem Orchester wenig Vertrauen. — Ueber das Verhältniß der Musik zur Bühne s. Alte Bühne und Dithyrambus. (7.)

Grill, 1) (Johann), geb. 1801 zu Wien, betrat 1819 als Tenorist die Bühne in Salzburg, fungirte 1820 am Hof-Operntheater in Wien im Chore, später im Theater in der Leopoldstadt als Tenorist, wurde 1826 in gleicher Eigenschaft

beim hannoverschen Hoftheater und 1830 am Theater in Pesth engagirt; wechselte 1836 an dieser Bühne seinen Stand und nahm die Stelle des 1. Kapellmeisters an, die er noch heute ruhmvoll bekleidet. Während seiner neuen Carrière versuchte sich G. in mehreren Compositionen, worunter die Oper: Die Liebeszauberin auf der pesther Bühne Beifall gefunden. — G. gilt als einer der talentreichsten Liedercompositeure, und erfreut sich als Bürger, wie als Künstler der ungetheiltesten Hochachtung. — 2) (Clara, geb. Huber), wurde 1812 zu Braunschweig geb., betrat 1827 in Hannover die Bühne, verehlichte sich später mit dem Vor. und ist seit 1830 eines der beliebtesten Mitglieder des Theaters in Pesth. Der Name Huber, wird bei der deutschen Bühne mit Achtung genannt, und die Vielseitigkeit der Mad. G. zeigt, daß sie eine dieses Namens würdige dram. Kunstbildung genossen. Die Natur hat die physischen Vorzüge dieser begabten Künstlerin weit hinter ihren geistigen zurückgelassen und sie dankt daher ihre Erfolge lediglich ihrem Talente und ihrem Fleiß. — Im Lustspiel und im Familiengemälde darf sie sich mit jeder Rivalin messen. Geistreiche Conception, Phantasie, Laune, sprudelnder Humor und natürlicher Salonton verleihen ihren Schöpfungen einen herzgewinnenden Kunstadel. Ihre Koketten, wie z. B.: Baldern, Rosen, Wiburg, Professorin (Verbannte Amor) u. s. w. sind meisterhafte Residenzfresken. — Seit ihrem 10jährigen Wirken an der pesther Bühne überraschte auch bei vielen Anlässen ihre Gewandtheit in der Ton= und höhern Tanzkunst. — Der artistische Werth der G. wird durch reine Sittlichkeit als biedere Gattin und Hausfrau erhöht, die ihr auch als Bürgerin die allgemeinste Hochachtung sichert. (P-l.)

Grillparzer (Franz), geb. 1790 in Wien. Von seiner Jugend ist wenig bekannt. Er scheint meist einsam, wie es seinem sinnenden Geiste angemessen war, gelebt zu haben, bis ein Anstoß von außen die lang genährte Begeisterung in Wort und Gedicht durchbrechen ließ. Müllner (s. d.) trat mit seiner: Schuld auf und riß durch die Neuheit des Stoffes, durch die düstere Gewalt eines furchtbar auftretenden Schicksals, welches dämonisch in das Menschenleben eingriff, das deutsche Publikum, das sich so gern dem Schauerlichen hingiebt, zu einer lange nicht mehr gekannten Begeisterung fort. Dieses Gedicht zündete auch in G.s Seele und gab ihm ohne Zweifel den ersten Gedanken zur Schöpfung seiner: Ahnfrau (Wien 1816. 5. Aufl. 1832). Was Müllner, durch Werners (s. d.) Vier und zwanzigsten Februar angeregt, in jenem Trauerspiele geltend zu machen suchte, das bildete G. mit seinem eminenteren Geiste zur großartigen Erhabenheit, ja bis zur Uebertreibung aus, er=

reichte aber damit einen unerwarteten Erfolg. Das Schauerliche, Unheimliche, das blinde Walten einer an's Gräßliche streifenden Nemesis bildet die Grundlage dieses Gedichtes, in dem eigentlich alles Nacht, alles Tod und Grauen ist. Nur der Wohllaut der Sprache, eine reiche und glückliche Erfindungsgabe, die nur zu oft ihre Zuflucht zur Unnatur nimmt, umhüllt die Fabel und kleidet sie in ein schillerndes Nebelgewand von Poesie. Sobald die Ahnfrau auf den bedeutendsten Bühnen mit großem Beifall zur Darstellung gekommen war, warf sich G. mit ganzer Kraft auf das Drama. Seine Sappho (Wien 1818) kam zur Aufführung und machte, wie sein 1. Werk, alsbald die Runde auf den Bühnen Deutschlands. Diese beiden Produkte erwarben ihm die Stellung eines Theaterdichters und ein Jahr später das Privatsecretariat bei der Kaiserin. In dieser neuen Sphäre wurde er einige Zeit dem poetischen Schaffen dadurch entfremdet, daß er die Kaiserin auf einer Reise nach Italien begleiten mußte. Erst als er von dieser wieder zurückgekehrt war, konnte er sich der Muse mit neuer Kraft hingeben. Schnell nach einander folgte nun: Das goldene Vließ, eine Trilogie, welche die allgemein bekannt gewordenen Dramen: der Gastfreund, die Argonauten und Medea enthält, die sämmtlich nicht mit der frühern Theilnahme aufgenommen wurden, obschon die bedeutende Persönlichkeit der Sophie Schröder, ihnen eine nicht ganz zu verwischende Theilnahme in Wien sicherten, und wenigstens die Medea auf dem Repertoir erhielten. Größeres Glück, schon durch die dram. geschlossene Form und den vaterländischen Stoff, machte das Trauerspiel: Ottokar (1825) wurde aber nur nach vielfachen Verhandlungen in Wien zur Darstellung gebracht. Mittlerweile war G. systematischer Hofconcipist (1823) geworden, ein Amt, das wahrscheinlich durch das Systematische, das darin verborgen liegt, auch seinem fernern poetischen Wirken mehr Systematik verlieh, ohne ihm jedoch als Dramatiker eine größere Theilnahme beim Publikum zu verschaffen. Denn was er seitdem geleistet, ist, abgesehen von dem poetischen Werth, welchen Niemand G.'s Arbeiten absprechen kann, fast ohne alle Spur zurückzulassen, vorübergegangen. Ein treuer Diener seines Herrn, ein Trauerspiel, (Wien 1830) wollte nirgend rechten Anklang finden; eben so wenig das melancholische Lustspiel Wehe dem der lügt. Erst in der neuesten Zeit lenkte sich die Aufmerksamkeit wieder mehr auf den vereinsamten Dichter, vorzüglich durch das dram. Mährchen: der Traum ein Leben (Wien 1840), das auf mehreren Bühnen mit Beifall gegeben wurde. Gleichzeitig mit diesem Gedicht erschien ein schon früher gegebenes Trauerspiel: des Meeres und der Liebe Wellen, eine Ar=

heit, deren Werth viel weniger anerkannt worden ist, als sie es verdiente. Auch ist G. Verf. der von C. Kreutzer componirten romant. Oper Melusina. — Werfen wir einen Blick auf die Gesammtwirksamkeit G.'s als dram. Dichter, so müssen wir ihm eine höchst bedeutende dichterische Kraft zugestehen, die sich nur zuweilen in der Form vergriff und, niedergehalten, gehemmt, ja zerbrochen durch drückende Censurverhältnisse, in eine ihm von Natur völlig fremde Gedankenzahmheit schmiegte, die sicher Niemand mehr als er selbst beklagt. Einsam und trotzig, verschlossen und melancholisch brütet er über seinen Gedichten nnd sinnt und hascht nach Formen, die am wenigsten den brausenden Strom seiner Begeisterung hemmen können. Niemand möchte in neuerer Zeit berufener zum Theaterdichter gewesen sein, als G. Keiner der Neueren übertrifft ihn an poetischer Tiefe, Keiner erreicht den harmonischen Wohllaut seiner Sprache und die wahrhaft poetische Erfindung, die jedes seiner Stücke bekundet. Ist die Ahnfrau das urkräftigste, so ist der Traum ein Leben das zarteste, duftigste und in Sprache und Gedanken vollendetste seiner Dramen, so viel ein strenger Kritiker auch im Einzelnen daran aussetzen mag. Es ist G. zum Vorwurf gemacht worden daß er, der doch im modernen Denken heimisch, ein Kind seiner Zeit mit ihren Freuden und Schmerzen ist, meistentheils in seinen Dichtungen ganz davon abstrahirt und lieber nach antiken Stoffen gegriffen hat, als nach solchen, die ihm in der Geschichte des Vaterlandes so nahe lagen. Ist es schon nicht erlaubt, einem Dichter Vorschriften zu machen, so bleibt es gar eine Ungerechtigkeit, das als einen Fehler zu rügen, was als Gebot der Nothwendigkeit erscheint, betrachtet man die Umgebungen, in welchen G. lebt und leben muß. Das Alterthum bot nichts was seinem Dichter hindernd in den Weg treten konnte. Dort war der Stoff allein zu formen, nicht der Gedanke zu meißeln, dem unter österreichischem Scepter gar schwer eine Form gegeben werden kann, welche gefällt, ohne Nachtheile zu bringen. Deshalb ist gerade das, was in G. als störend erscheinen kann, und was auch fast durchgängig in einem gewissen Sinne mit seinem tiefsten Sein im Widerspruche steht, seine Rettung als Dichter. Die Stoffe des Alterthums bändigten seinen Hang zum Gräßlichen, sie bildeten sein dichterisches Gemüth zur Milde, sie legten den Spruch der Weisheit auf seine Zunge und ließen die Sprache in den Tönen seltenen Wohllauts, schöner Vollendung erklingen. — Seit 1832 lebt G. als Archivdirector der Hofkammer, still und zurückgezogen, die Außenwelt wenig beachtend, im Umgange weniger vertrauten Freunde glücklich. Als Dichter hat er sich im Herzen des deutschen Volkes eine bleibende Stelle erworben. (E. W.)

Grimes (les, Techn.). Rollenfach des franz. Theaters, von se grimer sich schminken, (Grimace ist ebenfalls davon abgeleitet). Es begreift alle ältern Rollen, Charakter-Rollen, polternde Alte, die in Perücken gespielt werden und zu denen der Schausp. sich alt schminkt. L'employ des grimes ist übrigens nur im Lustspiel gebräuchlich. Im Trauerspiel heißt dieses Fach les pères nobles. (L. S.)

Grisi, 1) (Giuditta), geb. zu Mailand 1805, wurde am dortigen Conservatorium zur Sängerin gebildet und betrat die Bühne zu Wien 1826 mit großem Erfolge; sie sang dann auf den großen Theatern Italiens, kehrte 1829 nach Wien zurück und wirkte daselbst fast 4 Jahre, ging dann nach London und Paris, wo sie seitdem abwechselnd wirkte. Sie hat eine sehr umfangreiche, starke und wohlklingende Stimme, einen feurig lebendigen Vortrag und die seltenste Fertigkeit, so daß es für sie keine Schwierigkeiten in der Musik giebt. — 2) (Giulietta), geb. zu Mailand 1808, Schwester der Vor., erhielt mit ihr gleiche Bildung und hatte stets dieselben Engagements. Giulietta hat eine minder umfangreiche und starke, aber eben so geschmeidige Stimme als ihre Schwester; an Feuer des Vortrages giebt sie derselben nichts nach und übertrifft sie im Gefühlvollen, in der Empfindung des Gesanges. Dabei ist sie eines der schönsten Mädchen, das je die Bühne betrat, ungemein anmuthig und liebenswürdig. Das gemeinschaftliche Studium und die beständige Uebung haben die Stimmen und den Vortrag beider Schwestern in eine solche Harmonie gebracht, daß ein Duett von ihnen das Vollkommenste ist, was man hören kann. (3.)

Grivois (le genre grivois, les pièces grivoises franz. Techn.). Mit diesem Ausdruck, der wörtlich einen beherzten lustigen Kerl bedeutet, bezeichnet man die franz. Stücke, in denen Personen der niederen Volksklasse auftreten und in den ihnen eigenen Dialekten oder Jargons reden. Schon in dem Art. Dialekt ist darauf hingewiesen worden, daß Frankreich keine Stücke nach Art der wiener, berliner, frankfurter und hamburger Lokalpossen hat und so beschränkt sich denn in der That der genre g. auf Portraitirung des Lebens und Treibens der niederen pariser Volksklassen. Das Theater des Variétés giebt diese pièces g. in außerordentlicher Vollkommenheit. Schausp. wie Odry, Vernet und früher der unnachahmliche Brunet und der berühmte Potier stellen sie mit einer Treue, Geschicklichkeit und feinem Takte dar, der für die ganze Gattung dieser Stücke in allen Ländern zum Muster aufgestellt werden könnte. Das merkwürdigste Produkt dieser Art ist unstreitig das Vaudeville: la Canaille! — über welches E. Devrient in seinen Briefen aus Paris sich erschöpfend ausspricht. (L. S.)

Grötsch (Johann Georg), geb. zu Anspach, lebt als Hauptmann zu Ingolstadt. Trat mit Freiherr von Aretin, Erhard, Uhland, Destouches u. A. um den von der Hoftheaterintentanz zu München ausgesetzten Preis in die Schranken. Zwar erhielt Andreas Erhard für seinen Heimeran den Preis; doch wurde auch G.'s Concurrenzstück Arnulph in Scene gesetzt und wiederholt aufgeführt. Außer dem Arnulph (Nürnberg 1820) erschien von G. noch das 5aktige Trauerspiel Aristodemus (Bamberg und Würzburg 1832.) (M.)

Groll (Louise), geb. zu Wien um 1820, kam in das Corps de Ballet des dortigen Hofoperntheaters, wo sie sich bald durch Schönheit, Gewandtheit, Grazie und Kunstfertigkeit dergestalt auszeichnete, daß ihr Solopartbieen vertraut wurden, die sie mit dem größten Beifall ausführte. 1837 verließ sie Wien und ging nach Italien, wo ihr Tanz an der Scala in Mailand, Venedig, Turin, Bergamo u. s. w. den größten Enthusiasmus erregte. 1839 ging sie zur gänzlichen Ausbildung nach Paris und schlug ein glänzendes Anerbieten von London aus, um ihre Ferien zur Vervollkommnung in ihrer Kunst zu verwenden. Dann kehrte sie nach Italien zurück, wo ihr alle Beifallszeichen, Kränze, Gedichte, Serenaden u. s. w. verschwenderisch zu Theil werden. Louise G. ist eine eben so liebenswürdige und bezaubernd reizende als gewandte Tänzerin. (T. M.)

Gros Guillaume, s. Masken.

Grosser (Samuel), 1664 zu Paschkewitz in Sachsen geb., Sohn eines Predigers. Er studirte in Leipzig, wo er 1690 als Conrektor der Nikolaischule angestellt wurde, erhielt später das Rectorat zu Altenburg und starb 1736 als Rector zu Görlitz, wo er seit 1695 thätig gewesen war. G. war zu seiner Zeit ein berühmter Singspieldichter. Er schrieb: die geängstete, aber endlich wiederum getröstete Charmosyne (Altenburg, 1692 und 93); die vornehmsten Weltverderber (ebend. 1694) u. s. w. (Thg.)

Grossmann, 1) (Gustav Friedrich Wilhelm), geb. 1744 zu Berlin, debutirte zu Gotha 1774, bildete sich bei verschiedenen Bühnen aus, ward 1779 mit Helmuth von Kurfürst Maximilian Friedrich zu Köln an dessen Hof nach Bonn gerufen, um, wie es hieß, ihm dazu mitzuverhelfen, die deutsche Schauspielkunst in seinem Lande zu einer Sittenschule für sein Volk zu erheben. Beide Männer führten die Direction der Bühne gemeinschaftlich, trennten sich 1781 und G. übernahm die alleinige Leitung. Er führte die Gesellschaft den Sommer über abwechselnd nach Frankfurt, nach Pyrmont und Kassel; 1784 ward der Contrakt mit Bonn gelöst und G. bildete eine neue Gesellschaft, mit der er nach

Pyrmont und Göttingen, 1784—94 nach Frankfurt a. M., Mainz, Bremen, Hannover u. s. w. gieng, und mit diesen Orten bis zu seinem, den 20. Mai 1796 in letzterer Stadt, erfolgten Tod wechselte. — G. war ein Mann, oder vielmehr ein Männchen, (er war sehr klein) von vorzüglichen Geistesgaben, vieler Sprachkenntniß, feinster Weltbildung und vollkommenster, sowohl theoretischer als praktischer Bühnenkenntniß. Ueberall führte er das Directionsschiff, bei gutem, wie bei bösem Winde, mit Umsicht, Berechnung und glücklichem Erfolge, er erfreute sich der Achtung und des Beifalls seines Publikums aller Orten und bildete während seiner Bühnenführung manchen wackern Künstler. Als Schausp. gehörte er nicht zu den Coryphäen, aber zu den sich auszeichnenden, obwohl nur ein kleines Feld beherrschenden, Künstlern. Reichardt sagt von ihm: „Einen Lord Trinket, einen Riccaut de la Marlinière und alle Chevallierrollen, spielte er mit aller diesen Geschöpfen eigenen Etourderie und Impertinence; Marinelli aber ist sein Triumph, den ihm Keiner nachspielen wird. Er spielt auch Juden, Zigeuner und franz. Bedienten vortrefflich." — Als Bühnendichter hatte er für damalige Zeit ein unbestreitbares Verdienst. Nächst den Bretzner'schen und Schröder'schen Lustspielen fanden die seinigen den meisten Beifall, namentlich: Nicht mehr als 6 Schüsseln, Henriette Adelheid von Veltheim, und die Ehestandskandidaten, die nebst vielen andern Lust-, Schau- und Singspielen auch im Druck erschienen sind. Sein Bildniß von Geyser steht vor dem gothaer Theaterkalender für 1783; aber am ähnlichsten hat ihn Göpfert in Röthelmanier gestochen. — Einen merkwürdigen Prozeß, in welchen G. 1795, verwickelt ward (in Folge einer vorhergegangenen schweren Krankheit), welcher ihm eine 6monatliche Haft zuzog, können wir hier nur erwähnen, und auf die: rheinischen Musen 1795, 8. Stück verweisen, welche diesen, wegen arger auf der Bühne begangener Extemporirsünden veranlaßten Prozeß, ausführlich erzählen. — 2) (Caroline Sophie Auguste, geb. Hartmann), des Vor. Gattin, war geb. zu Gotha 1752 und starb 1784. In ihrem 17. Jahre wo sie bereits Mutter zweier Kinder war, wurde sie als verehlichte Flittner schon Wittwe und lebte in diesem Stande 6 Jahre, worauf sie G. heirathete. Sie versuchte sich zwar auch auf der Bühne, fand aber bald, daß sie besser für Rollen des häuslichen Lebens (sie hinterließ 10 Kinder worunter Friederike Bethmann aus erster Ehe) sich schicke. Sie starb zu Bonn, wo sie der 2. Gesellschaft ihres Mannes als Directrice vorgestanden. Unter d. T. Karoline G., eine biographische Skizze, hat Neefe Nachrichten aus ihrem Leben geliefert. Ihr Portrait steht diesem Werkchen voran. (Z. F.)

Grossvatertanz (Tanzk.), ein langsamer marschartiger Tanz, der ehedem Hochzeiten und Feste beschloß, indem die ganze Gesellschaft durch alle Zimmer des Hauses zog und zuletzt mit einigen Walzer- oder auch Contre-Touren endete. Während dem Tanze sang man das bekannte Lied: Und als der Großvater die Großmutter nahm u. s. w. woher der Name kommt. (3.)

Grotesk (Aesth.). Eine Bezeichnung, die in die Theorie des Lächerlichen und Komischen gehört. Das Lächerliche ist das Komische im weitern Sinne. Entsteht das Komische aus einer widersinnig scheinenden Zusammensetzung ganz heterogener Gegenstände, so heißt es G. oder G.komisch. Diese Ausdrücke sind schon im Alterthum durch die sogenannten G.en in der Malerei entstanden, wo sie häufig mit Arabesken (s. d.) verwechselt werden. Sie bezeichnen das Närrisch-Seltsame, das Widersinnige einer zuchtlosen Phantasie. Wiefern nun aber so etwas mit Absicht und Freiheit in der Kunst dargestellt wird, gehört es zu dem Lächerlichen oder Komischen und gewöhnlich wird eine Art des niedern Komischen damit bezeichnet, welches sich vornehmlich in der theatr. Tanzkunst und der dram. Komik zeigt, wo es mit der Bouffonerie zusammenhängt. Wenn man es als Unedles und Abgeschmacktes hat verwerfen wollen, so hat man den rechten ästhetischen Gesichtspunkt dafür nicht gefunden, den eines umgekehrten Ideals. Von dieser Seite betrachtet, erscheint das G., wo es nur sonst mit Geist und Witz behandelt ist, als ungemein schätzbar, denn die Satyre reicht der Komik hier schwesterlich die Hand, um durch das umgekehrte Ideal für das Ideale zu wirken. In dieser Beziehung bildet also das G. auch einen sehr wesentlichen Theil des Satyrisch-Komischen, als eine besondere Modification desselben. — Der G.-Tanz ist die niedrigste Art der theatral. Tanzkunst und besteht aus Forcetouren, Drehungen und zuweilen Verrenkungen; doch umfaßt er unzweifelhaft den Humor des Tanzes. Er erheischt Kraft und Gewandtheit und zwar um so mehr, als die Anstrengungen, die er verursacht, dem Publikum verborgen werden müssen. (Prof. Schütz.)

Grua (Franz Wilhelm), geb. 1799 in Mannheim. Schon in frühester Jugend ward in ihm die Lust zur Schauspielkunst, ähnlich wie bei Wilhelm Meister, durch ein Marionetten-Theater geweckt, das seinem Vater angehörte und an dem er ganze Stunden zubrachte. Da er mit bedeutenden musik. Anlagen begabt war und eine seltene Tenorstimme hatte, so ward beschlossen, ihn zum Sänger auszubilden. — Durch ein beklagenswerthes Unglück ward G. gezwungen, für seinen Unterhalt zu sorgen. Er übernahm die jugendliche Altstimme bei dem mannheimer Theater und trat als Genius

in Mozarts Zauberflöte auf, verdarb aber durch fortwährendes Singen die Stimme und strebte nun sich zum Schausp. auszubilden. Er spielte die kleinsten Anmelde-Rollen und machte erst 1819 seinen 1. Versuch als Liebhaber in dem Lustspiel: der Gläubiger, ward mit einem Gehalt von 200 Gulden engagirt, der sich mit der wachsenden Theilnahme des Publikums bis 1826 zu 1400 Gulden steigerte. Er machte während dieser Zeit Ausflüge nach Karlsruhe, Stuttgart, Hannover und Darmstadt, wo er dem Großherzoge so sehr gefiel, daß ihm ein lebenslängliches Engagement mit 2000 Gulden bewilligt wurde, das er auch antrat. 1831 erhielt er eine Pension von 800 Gulden, unter der Bedingung, daß, wenn binnen 2 Jahren das Hoftheater wieder eröffnet würde, er in seinen alten Contrakt eintreten müsse. Während dieser 2 Jahre gastirte G. fast in allen Theilen Deutschlands und erwarb sich überall den lebhaftesten Beifall. Er hatte nach Beendigung desselben einen 2jährigen Contrakt mit dem berliner Hoftheater abgeschlossen, der nach dessen Ablauf in einen 10jährigen und 1838 in einen lebenslänglichen verwandelt wurde. G. hat während der Zeit, daß er dem berliner Theater angehört, sich demselben mit redlichem Fleiße gewidmet, und ist auf der Bahn der Kunst rüstig vorwärts geschritten; sowohl in den ältern Stücken des Repertoirs als auch in den Novitäten ward er vielfach beschäftigt und erfreut sich des Beifalls der kunstliebenden Berliner in einem hohen Grade. In der That ist G. eine in der Künstlerwelt nicht gewöhnliche Erscheinung. Die Natur hat ihn reichlich mit all' den Gaben ausgestattet, die das nothwendige Eigenthum eines Künstlers sein müssen, der in dem Fache der jugendlichen Helden und Liebhaber sich auszeichnen will: ein sonores Organ, eine schöne Figur und edlen Anstand. Mit diesen äußeren Vorzügen verbindet er ein tiefes Gemüth und ein ernstes Studium, das ihn wagen lassen konnte, auf der 1. Bühne Norddeutschlands den Faust zu spielen. In stets freundlicher Erinnerung werden dem Publikum die Rollen des Hans Sachs, Don Carlos, Ferdinand Walter u. s. w. bleiben, die er mit großer Vortrefflichkeit darstellte. Ihm steht, wenn er nun aus dem Fache der Liebhaber zu dem der Charakterrollen übertritt, eine lange und ehrenvolle Thätigkeit bevor. (H. s.)

Grubenkittel (Gard.), s. Bergleute.

Grubenmütze (Gard.), s. Bergleute.

Grünes Feuer, s. Indianisches Feuer.

Grünbaum (Therese), geb. 1791 zu Wien, Tochter des beliebten Volks-Componisten Wenzel Müller, erhielt die erste Bildung von ihrem Vater und schon im 5. Jahre sang sie auf der Leopoldstädter Bühne die für sie geschriebe-

nen Rollen der Lilli und des Jeriel im Donauweibchen und in der Teufelsmühle; 1806 sang sie den Oberon in Wranitzki's Oper und die Lilla von Martins mit ungetheiltem Beifall. 1807 ging sie nach Prag, wo sie von dem Gesangslehrer Aloisi weitern Unterricht erhielt, zugleich aber in fast allen Fächern beschäftigt wurde und den günstigsten Erfolg erzielte. Ihre Stimme hatte sich außerordentlich herausgebildet und ihr Ruf stieg mit jedem Jahre höher. 1813 machte sie, nachdem sie sich mit dem Tenoristen G. verheirathet hatte, ihre 1. Kunstreise nach Wien und erregte daselbst außerordentliches Aufsehen. 1816 ging sie nach München, 1817 wieder nach Berlin, später nach Darmstadt, Frankfurt und Leipzig und kehrte dann in ihr Engagement bei der großen Oper in Wien zurück, wo sie die Bestallung als Hofsängerin erhielt. Sie behauptete sich auf diesem Schauplatz ihres künstler. Wirkens, trotz der berühmten ital. Oper, die Barbaja 1823 und 24 in Wien errichtete, auf das Ehrenvollste und erwarb sich den Namen der deutschen Catalani. 1828 wurde das Hoftheater verpachtet, und Mad. G. pensionirt. Sie widmete sich nun gänzlich der Ausbildung ihrer Tochter, mit welcher sie später nach Berlin zog, wo sie noch lebt. Ein gründlicher Musikkenner sagt von ihr: „Sie war eine Meisterin in der Recitation und sang daher den schwierigsten und edelsten Theil der Donna Anna ganz vortrefflich. Zu jener Zeit war Deutschland nicht überreich an Sängerinnen, welche neben ihrer mechanischen Kunst, oder der Macht ihres Organs wirkliche Darstellungsgabe hatten, und die Kunst des Ausdrucks zu beherrschen wußten; um so mehr muß man es unsrer Künstlerin zum Verdienst anrechnen, daß sie sich selbst den Pfad zu dieser edelsten Gattung der Kunst gebahnt hatte, und Alles in sich vereinigte, was das gebildete Urtheil von einer Sängerin fordert." Gleich vortrefflich war sie als Prinzessin im Johann von Paris, als Julia und Iphigenia. — 2) (Caroline), geb. zu Prag 1814, Tochter der Vor. Mit den schönsten Gaben ausgestattet, und von ihren Eltern sorgfältig herangebildet, betrat sie 1829 die Bühne auf dem Kärnthnerthor=Theater in Wien als Emmeline in der Schweizerfamilie mit entschieden günstigem Erfolge; ein Jahr blieb sie in Wien, trat dann mit ihrer Mutter eine Kunstreise an und sang in Hamburg, Braunschweig, Hannover, Darmstadt, Frankfurt, Nürnberg und Prag mit großem Beifall. Sie erhielt dann ein Engagement bei dem königstädter Theater in Berlin, welches sie 1832 antrat. Aber schon nach einem halben Jahre ward ihr Uebergang zur Hofbühne vermittelt, dem sie gegenwärtig noch zur Zierde gereicht, und trotz der vielfach wechselnden Ereignisse, die während ihres Engagements statt gehabt haben, sich sowohl des Beifalls

des großen Publikums, als auch der unparteiischen Urtheilsfähigen erfreut. — 3) (Joseph), geb. 1816 in Wien, jüngerer Bruder der Vor., betrat 1836 die Bühne zu Prag als 2. Tenorist mit Beifall, ging 1838 nach Leizig und von dort 1839 nach Detmold. Er besitzt eine recht angenehme Stimme, die jedoch eben so wie sein Spiel noch einer wesentlichen Ausbildung bedarf. (H. S.)

Grüner (Carl Franz), geb. um 1780, ein im Heldenfache nicht unbedeutender Schausp., der von 1814—16 beim Theater an der Wien zugleich als Regisseur engagirt war; wir nennen ihn hier, weil sich die Glanzepoche des Hoftheaters zu Darmstadt an seinen Namen knüpft. G. wurde 1816 als Regisseur des Schauspiels bei diesem Theater engagirt und wirkte nach Kräften zur Erhebung desselben; als ihm aber bald nachher auch die Opernregie mit dem Titel eines Sceneriedirectors übertrazen wurde, ließ er das Schauspiel gänzlich sinken, entfaltete dagegen in der Oper eine Pracht, eine solche Umsicht und Gewandtheit in der Inscenesetzung und einen so geläuterten Geschmack, daß kein deutsches Theater mit dem darmstädter in dieser Hinsicht wetteifern konnte; das Arrangement der Stummen von Portici z. B. ist vor und nach ihm auf keinem Theater so großartig und herrlich gewesen. 1830 wurde G. pensionirt, verkaufte jedoch seine Pension, ging eine Zeitlang nach Paris, wo er jedoch keine Stelle fand und wurde dann 1831 Anfangs Regisseur und nachher Director des Theaters zu Frankfurt a. M. bis 1836. Auch hier verfolgte er seine einseitige Richtung, überschritt den Etat und resignirte nach langem Hader mit den Betheiligten. Seitdem war G. wieder Schausp. an der Wien, Konsulent am Theater in Pesth, abermals an der Wien und ist jetzt Nachleser am Burgtheater in Wien. 1838 begann er ein Werk über die Kunst der Scenerie, welches Anfangs 1841 in Wien erscheinen soll; Einzelnes ist daraus bereits bekannt geworden, das jedoch mehr Anweisung zur Entfaltung übermäßiger Pracht als praktische Behandlung der Sache enthält und daher wenig Anklang fand. (T. M.)

Grund. Das Unterste einer Sache, insofern es fest ist und sie darauf ruht, im eigentlichen und figürlichen Sinne; also in der Malerei der Gegenstand, auf welchen gemalt wird: Pergament, Holz, Papier u. s. w.; dann die erste Farbenlage, die zum Glätten des Stoffes wie zum Heben der Malerei dient; und die Fläche (der Hintergrung), auf dem sich das Bild erhebt u. s. w. In der Aesthetik die Unterlage, der Kern der Sache, von dem alles andere abgeleitet wird; daher in der Musik G.-Accord, Stammaccord; die G.-Stimme (s. Baß), der G.-Ton, der tiefste Ton des Accor-

des, oder der Ton in dessen Tonart das Musikstück gesetzt ist (die Tonica) u. s. w. (3.)

Grunert (Carl), geb. 1809, studirte in Leipzig Theologie, gesellte sich aber dann aus Vorliebe für die dram. Kunst zu einer kleinen reisenden Gesellschaft und versuchte sein Heil auf dem antiken Tespiskarren, bis ihm 1826 die augsburger Bühne einen festern Platz darbot. Durch tüchtige Vorbildung, glühende Kunstliebe und fleißigstes Studium entwickelte sich bald sein Talent und 1828 sah man ihn schon auf dem Theater zu Freiburg im Br. und Straßburg in einer glänzenden Wirksamkeit. An der freiburger Universität hielt G. besuchte Vorlesungen über die Kunst des schönen Vortrags und versah außerdem die Regie-Geschäfte des Theaters. — Dann kehrte er an das augsburger Theater zurück, wo er ebenfalls die Regie übernahm; 2 Jahre später wählte ihn der Magistrat von Freiburg zum Director des Theaters. 1833 gastirte G. zu Hannover mit solchem Erfolge, daß er 1834 dahin zurückberufen und angestellt wurde; auch hier wurde ihm bald das Amt eines Regisseurs des Schau- und Lustspiels übertragen. Bis 1840 blieb G. in dieser Stellung, erwarb sich die ungetheilte Zufriedenheit der Behörde und des Publikums und vermehrte seinen Künstlerruf durch mehrere Gastspiele. Dann verließ er Hannover, gastirte mit großem Erfolge in Hamburg und Bremen, in Hamburg bot man ihm ein vortheilhaftes Engagement, welches er anzunehmen im Begriffe stand, als man ihn nach Hannover zurückrief, wo er nunmehr dauernd engagirt ist. — Schon durch sein Äußeres und durch ein starkes und wohltönendes Stimmorgan ist G. auf das Fach der Charakterrollen hingewiesen, die klare vollständige Entwickelung seiner Rollen, zeigt daß er in die Tiefen des Charakters eingedrungen; er weiß zu erschüttern, zu schrecken, zu rühren, wo es an der Zeit ist, und das Dichterwort wird überall lebendig durch ihn. Seine besten Productionen sind: Nathan, König Philipp in Don Carlos, Mephisto, Franz Moor, Macbeth, Ludwig XI., Carlos in Clavigo u. s. w. Im gemüthlichen Genre der Essighändler, Dallner, Feldern u. s. w., und daß ihm selbst der Humor nicht fehlt, beweiset sein Till, wo er nicht der Maske, nicht der Karrikirung bedarf, um die Zuschauer in die heiterste Stimmung zu versetzen. — In dem Gesagten ist der Beruf G.'s eben so klar ans Licht gestellt, als der Beweis, daß er zu den Wenigen gehört, welche die dram. Kunst im Vaterlande vor Verfall und Untergange zu bewahren bemüht sind. — 2) (Amalie), geb. Rühle, geb. um 1810 in Elberfeld, betrat unter des bekannten Schriftstellers und Schausp.s Vogel Direction die Bühne in Cob-

lenz, und spielte dann in Amsterdam, Rotterdam, Haag u. s. w. Später mit dem Schausp. Wohlgemuth verbunden, war sie als 1. Liebhaberin in Bamberg, Nürnberg, Würzburg u. s. w. wirksam, lebte dann 3 Jahre vom Theater zurückgezogen, und betrat dieß erst wieder, nachdem Wohlgemuth im Rheine — als er sich mit dem Schausp. Cornelius badete — ertrank. — Seit 1831 mit G. verbunden, folgte sie diesem in die verschiedenen Engagements und wirkte in Anstandsdamen und Heldenmüttern mit vielem Glück. In Hannover ist sie größtentheils im Fache ernster und komischer Mütter beschäftigt, wie als Viarda in Preciosa, Großmutter im par. Taugenichts ꝛc. (W. Blumenhagen. — A.)

Gruppe (Tech.). Eine für das Beschauen geordnete Zusammenstellung mehrerer Körper zu einem Ganzen. In Bezug auf die Bühne und deren Darstellungen, besteht die G. aus mehreren Personen, die unter sich in bestimmten Beziehungen zu einander stehen und gewöhnlich ein gegebenes Verhältniß zur schnellen und übersichtlichen Anschauung bringen; daher die Schlußg.n am Ende der Akte oder der Stücke. In der Schlußg. conzentrirt sich gewöhnlich das Verhältniß, in welchem die dargestellten Personen während der vorhergehenden Scenen oder Akte zu einander gestanden und gewinnt so eine bestimmte ästhetische und zugleich bühnengerechte Bedeutung: Der segnende Vater, die beglückten Liebenden, die theilnehmenden Freunde, das beschämte oder überwältigte Hinderniß werden dem Zuschauer kräftiger und bestimmter durch eine G. zur Anschauung gebracht, als es geschehen könnte, wenn alle diese Personen ihre Gefühle oder Ansichten über das Geschehende aussprächen. Die richtige, charakterwahre und schöne Stellung der Schlußg. ist also eine Aufgabe für das artistische Wirken des Anordnenden (Regisseurs, Balletmeisters). Jedenfalls ist eine Schlußg., wo diese sich irgend herbeiführen oder aus dem Vorhergehenden natürlich gestalten läßt, unendlich viel besser, als das herkömmliche Compliment der Darstellenden gegen das Publikum. Regeln für die Stellung der Schlußg.n geben zu wollen, hieße dem alten Schlendrian der Bühnen Convenienzen das Wort reden. Jede andere Aufgabe bringe eine andere Ausführung, nur sei sie nicht unwahr, um nur schön zu sein. Anders ist es wo die G. wie im Ballet und in der Oper den Massen eine bestimmte Bedeutung zu den handelnden Personen oder schöne Form in sich selbst als nächsten Zweck geben soll. Hier ist Farbe, Beleuchtung, Gewandung, Größe der Personen und vorgeschriebene genau gehaltene Stellung derselben Hauptsache (s. Arrangirprobe unter Probe und Chor). Dehnt sich die G. über die ganze Bühne aus und

ist die Zahl der dram. Theilnehmenden bedeutend, so entsteht ein Tableau (s. d.). (L. S.)

Gruss, Grüssen, s. Bedeckung des Hauptes, Begrüßung, Compliment.

Gryph oder **Gryphius,** 1) (Andreas), geb. zu Großglogau in Schlesien 1616, in der fruchtbringenden Gesellschaft zugenannt „der Unsterbliche," ist mit Recht als der Vater der neuern dram. Poesie in Deutschland zu bezeichnen. Sein Leben war durch den dauernden Kriegszustand jener Periode, wie durch mancherlei Unglücksfälle sehr getrübt und bewegt, wenn gleich ihm andererseits der häufige Wechsel seines Aufenthalts zu seiner wissenschaftlichen und dichterischen Ausbildung sehr zu Statten kam. Die Kriegsunruhen vertrieben ihn von der Schule zu Görlitz, eine Feuersbrunst von der zu Glogau; die Pest brach in Fraustadt ein, während er die dasige Schule besuchte. Nach einem kurzen Aufenthalte in Danzig wurde er 1636 bei einem Herrn von Schönborn Erzieher der Kinder und schon damals hatte er sich durch seine lyrischen Gedichte (seine frühesten Sonette sind von 1627) so berühmt gemacht, daß ihn Schönborn, als kaiserl. Pfalzgraf, 1637 zum kaiserl. Poeten krönte, ihm die Würde eines Magisters der Philosophie und die Rechte Adeliger verlieh, von welchen letzteren er jedoch nie Gebrauch gemacht hat. Der baldige Tod dieses Gönners, und die Verketzerungen und Kriegsgefahren, die ihn geistig und körperlich bedrohten, veranlaßten ihn, 1638 über Danzig nach Leyden zu gehen, wo er 6 Jahre lang über die verschiedenartigsten Wissenschaften (Logik, Anatomie, Geographie und Geschichte, Trigonometrie, röm. Antiquitäten, Astronomie) Vorlesungen hielt und sich auch mit einem Lieblingsstudium der Zeit, mit Chiromantik beschäftigte. 1644 besuchte er als Gesellschafter von W. Schlegel aus Pommern, Paris, Versaille, Florenz und Rom, hielt sich dann 1 Jahr lang in Straßburg auf und lebte, nachdem er über Amsterdam und Stettin nach Fraustadt zurückgekehrt war, in letzterer Stadt, bis ihm das Amt eines Syndicus zu Glogau 1650 übertragen wurde, das er bis an seinen 1664 erfolgten Tod bekleidete. Schon in Holland hatte G. sich viel mit der dram. Dichtkunst beschäftigt, sein Freund war der berühmte Heinsius, und so wurde die niederländische Schule die Mutter der deutschen in der dram., wie in der lyrischen Dichtkunst. Doch hat man G.'s Abhängigkeit von jenen Vorbildern früher zu hoch angeschlagen; Gervinus hat neuerlich die klassische Bildung, die sich in seinen Dramen kund giebt, und die Wahlverwandtschaft mit Seneca dem Tragiker nachgewiesen. Ebenso ungerecht trifft G. der Vorwurf vielfacher Uebertragung. Zwar hat er ein Lustspiel des Italieners Razzi, Corneille's Bear=

beitung von de la Lande's berger extravagant, und des Holländers Joost van Vondel Gibeoniter übersetzt; allein das letztere ist erst nach seinem Tode veröffentlicht worden, und das franz. Drama übersetzte er nur auf besondern Wunsch eines hohen Gönners. Ueberhaupt gebührt ihm eben das Verdienst, die Unabhängigkeit des deutschen Drama's begründet zu haben. An seinen dram. Gedichten, vorzugsweise den Trauerspielen, ist zwar das Streben nach Unerhörtem und Ungeheuerm (wohin auch die häufigen Geistererscheinungen gehören), die Lust am Blutigen und Greuelhaften, der Mangel an Individualisirung der Charaktere und der Schwulst der Sprache im Allgemeinen, wenn auch in viel geringerm Maße, als bei seinen Zeitgenossen, zu tadeln; allein seine reiche Phantasie und die Gewalt des Ausdrucks erheben Erfindung wie Darstellung in seinem Drama auf eine Stufe, die um so höher erscheinen muß, als sie in Deutschland zu seiner Zeit noch in keiner Weise erreicht war. Die ganze Anlage seiner Stücke weicht von der damals hier üblichen ab; den Holländern nachgebildet (die hierin wieder an das ältere franz. Theater sich angeschlossen haben) sind die gereimten Alexandriner und die Chöre, Reyen (holländ. für Reigen) genannt, die in lyrischem Versmaße sprechen. Die Einheit des Orts ist nicht beobachtet, dagegen die der Zeit so streng, daß bei jedem Stücke die Dauer der Handlung genau bezeichnet ist. Jedes Stück hat 5 Akten, die aber Abhandlungen, wie die Scenen Eingänge heißen, G. hat 5 Originaltrauerspiele geschrieben; das 1.: Leo Armenius, aus der byzantinischen Geschichte entlehnt, machte am meisten Aufsehen unter seinen Zeitgenossen, man könnte aber mit mehr Recht den Papinian für sen bestes halten. In der Katharine von Georgien (eine christliche Königin in persischer Gefangenschaft), ist der Effect des Gräßlichen auf das Höchste gespannt. Reich an dram. Leben ist Cardenio und Celinde, nach einer ital. Geschichte bearbeitet. Außerdem haben wir noch von ihm: Carolus Stuartus und den sterbenden Papinian. In allen ist die äußere Handlung sehr gut und einzelne Stellen haben bei aller Rauhheit bedeutenden lyrischen oder dram. Werth. — Im Lustspiel giebt es von G. nichts Originales, sondern blos die obengedachten 2 Uebersetzungen. Dagegen hat er in der burlesken Gattung 2 sogen. Schimpfspiele gedichtet, die durch komisches Pathos und das Treffende der Satyre sehr hoch stehen und von vorzüglichem Talent zeugen, ja weit in den Geist des 18. Jahrh.s hineinragen. In dem Peter Squenz wird die Bettelpoesie, in dem Horribiliscribrifax die soldatische Großsprecherei lächerlich gemacht. G.'s erstaunliche Sprachkenntnisse zeigen sich namentlich in der Sprachmengerei des letzteren Stückes, die sein Verständniß er-

schwert. In der Mitte zwischen den Trauer- und Lustspielen steht ein romantisches Drama: das verliebte Gespenst, so wie ein Scherzspiel: die geliebte Dornrose im schlesischen Volksdialekt geschrieben; es ist eine Art geadelter Fastnachtsposse. Dagegen ist das zu Ehren Ferdinands III. 1653 aufgeführte Freudenspiel: Majuma ohne Bedeutung. — G., der übrigens auch als Lyriker und Epigrammatist nicht unbedeutend ist und als solcher von seinen Zeitgenossen mehr, denn als Dramatiker geschätzt wurde, ist namentlich durch Bredow's Studien über ihn (in dessen nachgelassenen Schriften, herausgegeben von Kunisch, Breslau 1816) unserer Zeit wieder bekannter geworden; sein Peter Squenz — dasselbe Sujet, welches das Lustspiel in Shakspeare's Sommernachtstraum hat, und das wahrscheinlich als abgerissene Episode in die Hände des Mathematikers Daniel Schwenter in Würzburg kam, von dem es G. erhielt — ist theilweise bei der historischen Theaterschau während des Buchdruckerjubiläums 1840 auf der leipziger Bühne aufgeführt worden. (Vergl. Deutsche Bühne.) — 2) (Christian), geb. 1649 zu Fraustadt, Sohn des Vor., studirte in Jena und Straßburg, wurde Professor am Elisabethaneum, zuletzt Rector des Magdalenen-Gymnasiums in Breslau, ist als lyrischer Dichter viel bedeutender, denn als dram. Er schloß sich an die von Opitz eingeschlagene Richtung an und hat zwar bei weitem nicht den hohen Standpunkt seines Vaters erreicht, doch steht er im Verhältnisse zu seinen Zeitgenossen immer noch bedeutend genug da, um das geistige Erbe seines Vaters in ihm nicht verkennen zu lassen. Seine dram. Gedichte stehen in besonderer Beziehung zu den damals üblichen Schulacten, und sind vielmehr nur lyrische Episoden für dieselben. Die vollständigste Ausgabe seiner Gedichte ist unter dem Titel: Poetische Wälder, 2. Aufl. Frankfurt und Leipzig 1707, 2 Bände in 8. erschienen. (S..r.)

G Schlüssel (Mus.), s. Schlüssel.

G sol re ut (Mus.), in der Guidonischen Solmisation der Ton G.

Guardasoni (Domenico), ein trefflicher ital. Sänger, besonders in der kom. Oper. Um 1790 sammelte er eine Gesellschaft um sich, mit der er lange in Dresden, Prag und Leipzig spielte und die für eine der besten ital. Operngesellschaften galt, die jemals in Deutschland waren. Dann pachtete er das Theater in Prag und führte dessen Direction bis 1806, wo er starb. (3.)

Guarini (Giovanni Battista), geb. 1537 zu Ferrara, hielt hier öffentliche Vorlesungen über die Ethik des Aristoteles, trat in die Dienste des Herzogs Alphons II., dessen Gesandter er an mehrern Höfen war, fiel aber mehr-

mals in Ungnade, war vermöge seines streitsüchtigen Charakters in viele Prozesse verwickelt, diente mehreren Herrn, hielt sich während seiner letzten Lebensjahre abwechselnd zu Padua, Rom und Venedig auf und starb in letztgenannter Stadt 1612. G. war ein sehr eleganter Schriftsteller und Dichter, und ist hier wegen seines Lustspiels L'Idoptrico (Venedig 1613) und besonders des Schäferspiels Pastor fido (Venedig 1602) wegen zu nennen, welches in fast alle Sprachen, in die deutsche schon von Abschatz, später von J. G. Scheffner (Mietau 1775) und A. übersetzt worden ist und namentlich in Deutschland zu vielen schwächlichen Nachahmungen Anlaß gegeben hat, welche der Entwickelung einer nationalen Poesie im hohen Grade hinderlich waren, wie alles von den Deutschen mit so ersichtlicher Vorliebe gepflegte Uebersetzungs- und Nachahmungswesen. (M.)

Gubitz (Friedrich Wilhelm), geb. 1786 in Leipzig, ward durch Familienverhältnisse genöthigt, dem Studium der Theologie zu entsagen und sich der Holzschneidekunst zu widmen. Unermüdlicher Eifer unterstützte sein Talent in dem gewählten Fach, und erwarb ihm 1805 eine Anstellung als Professor der Form- und Holzschneidekunst in Berlin. Späterhin ward er ordentliches Mitglied der dortigen Akademie der Künste. Die Vertheidigung seiner Kunst und die franz. Gewaltherrschaft machten ihn zum Schriftsteller. Seine Leistungen im dram. Fache verdienten die ihnen gewordene Auszeichnung. Vorzügliches Talent besitzt G. für das Lustspiel. Witz, Ironie, Lebhaftigkeit des Geistes und eine heitere Weltanschauung empfehlen seine Lustspiele, die man in dem 2. Theil seiner Schriften (Berlin 1816) unter dem Titel: Theaterspiele gesammelt findet. Zu nennen sind vorzugsweise: Liebe und Versöhnung oder die Schlacht bei Leipzig (Berlin 1816), die Prinzessin (ebend. 1816), Sappho (ebend. 1816), die Talentprobe (ebend. 1823) u. a. m., zum Theil gedruckt in einzelnen Jahrgängen des Jahrbuchs deutscher Bühnenspiele, wie unter andern die Lustspiele: Allen ist geholfen, die Ehrenschuld, Hans Sachs, das Urtheil u. a. m. (Dg.)

Guelphen-Orden. Gestiftet 1815 von Georg IV. König von England. Er besteht aus 3 Klassen. Ordenskreuz: ein goldenes 8spitziges Kreuz mit goldenen Kugeln; zwischen den 4 Hauptwinkeln goldene Löwen, es hängt an einer Königskrone. Auf dem runden Mittelschilde (beim Militair ist es mit einem Lorbeer, bei dem Civil mit einem Eichenzweige umgeben) ist auf der Vorderseite auf rothem Grunde das hannöversche weiße Roß mit der goldenen Umschrift auf blauem Grunde: nec aspera terrent. Auf der andern Seite ist ein doppeltes C. R. umgeben von der Zahl MDCCCXV auf gel-

dem Grunde. Beim Militair liegen unter der Krone zwei Schwerter kreuzweis. Das Kreuz wird an einem lichtblauen gewässerten breiten Bande über die linke Schulter nach der rechten Seite hin getragen und dabei auf der linken Brust ein silberner Stern mit der Vorderseite des Schildes im Kreuz, dem Kranze und den Schwertern für das Militair. An Gallatagen wird das Kreuz an einer goldenen Kette, in welcher eine Königskrone, ein Löwe und die doppelt verschlungenen Buchstaben G. R. abwechseln, auf der Brust getragen. Die Kommandeurs tragen das Kreuz um den Hals, dabei den Stern auf der Brust, doch ohne Löwen. Die Ritter tragen es im Knopfloche. Die beiden letzteren Klassen haben die Ordenskette nicht. (B. N.)

Günther, 1) (Friedrich), geb. im Hohensteinischen, debutirte 1768, ward Mitglied der Seylerschen Gesellschaft, ging 1778 zu Bondini nach Dresden, 1779 nach Wien, 1783 wieder zu Bondini, 1786 zu Tabor nach Frankfurt a. M., besuchte noch einige Bühnen, zog sich dann vom Theater zurück und privatisirte in Basel bis 1800, wo ihn die theatral. Annalen aus dem Auge verlieren. Er war ein ausgezeichneter Bassist und braver Schausp. im Fache komischer Alten, Pedanten, Juden u. s. w. Sein Bildniß steht vor dem 1. Bande der Bretznerschen Operetten. — 2) (Sophie, geb. Huber), geb. 1754 zu Breslau, Gattin des Vor., sie debutirte 1767 bei der Kochischen Gesellschaft in Leipzig, war dann 6 Jahre in Berlin bei Döbbelin, ging 1773 nach Wien, Fächern, wo Munterkeit vorherrschte, gleich gut, und wurde wo sie 1779 den Vor. heirathete. Sie war in allen trefflich durch ihre schöne Stimme unterstützt. Ein merkwürdiges Aktenstück über ihren Abgang vom berliner Theater ist ein Brief an einen Freund in Hamburg, der ein interessantes Licht über die damals herrschenden Theaterstreitigkeiten bei Döbbelin verbreitet. — 3) (Karl), geb. 1786 zu Dresden; sehr jung noch betrat er die Bühne auf Ruths Kindertheater, wo er sein komisches Talent auf glänzende Weise geltend machte. — 1802 ging er nach Düsseldorf, wo er sich 1803 schon verheirathete und dann an mehreren Bühnen am Rheine spielte. 1814 kam er an das Apollo-Theater in Hamburg, wo jedoch der Erfolg seiner Leistungen ihm bald eine Anstellung am Stadttheater erwarb. 1818 folgte er einem Rufe nach Braunschweig, verließ diese Bühne zwar 1819 wieder, kehrte jedoch 1820 dahin zurück und war deren Mitglied bis zu seinem im September 1840 erfolgten Tode. G. hatte einen sehr ausgebreiteten Wirkungskreis, kurze Zeit nur spielte er am Rheine das Fach der Liebhaber und 2. Bassisten; schon in Hamburg trat er in die Fächer

eines Baßbuffos und Komikers über und erreichte darin, besonders aber im niedrig-komischen Genre, eine seltene Vortrefflichkelt. Seine Stimme war angenehm und kräftig, sein Spiel wahr, lebendig, natürlich und fern von aller Uebertreibung. Parthieen wie der Engländer in Fra Diavolo, Leporello, Dr. Bartholo im Barbier, Glöckner in Zampa, und Rollen wie der Rapid im Schneider und Sohn, Pachter Grauschimmel, Pfeffer, Muckebold in Karl XII., Wallheim in Lenore u. s. w. können nicht leicht einen bessern Darsteller finden. Wie sehr er sich die Liebe und Achtung seiner Collegen, wie des Publikums als Mensch und Künstler erworben, zeigte außer den verschwenderischen Beifallsbezeugungen, die ihm stets zu Theil wurden, die allgemeine und aufrichtige Trauer bei seinem Tode. — 4) (Karl Wilh.), geb. 1809 zu Düsseldorf, Sohn des Vor.; wurde für die Bühne erzogen und betrat dieselbe 1828 zu Magdeburg als Bassist mit dem besten Erfolge; 1830 war er in Cöln, 1831 in Düsseldorf engagirt, ging mit der dortigen Gesellschaft nach London und war dann Mitglied des Immermannschen Theaters in Düsseldorf; hierauf war er 3 Jahre als 1. Bassist am Hoftheater zu Hannover und ist gegenwärtig (October 1840) Opernregisseur und 1. Bassist am Theater zu Riga. — G. besitzt neben einem männlich schönen Aeußern eine kräftige und sonore Baßstimme; sein Spiel ist lebendig und warm, so daß er selbst im Schauspiele mit Erfolg wirkt. — 5) (Caroline Wilhelmine), geb. 1816 in Düsseldorf, Schwester des Vor., wurde ebenfalls für die Bühne erzogen und betrat dieselbe schon als Kind mit vielverheißendem Erfolge; 1833 debutirte sie in Bremen als Page in Figaros Hochzeit und war 1 Jahr bei dieser Bühne engagirt; seit 1834 ist sie beliebtes Mitglied des leipziger Stadttheaters. — Caroline G. ist eine Soubrette, der sich wenige an die Seite stellen können. Ein freundliches gewinnendes Aeußere eine liebliche biegsame und klangvolle Stimme, und ein frisches, lebendiges und naturwahres Spiel machen sie im Lustspiele und in der komischen Oper zu einer stets gern gesehenen Darstellerin. — Der Salon, das feinere Lustspiel, das höhere Conversationsstück ist nicht ihre Sphäre, obschon sie auch in diesem Genre Anerkennungswerthes leistet und nie eine Rolle verdirbt; dagegen entwickelt sie als Zofe, Bäuerin, Page u. s. w. so viel Gewandtheit, Naivität, Laune, Muthwille und Leben, daß ihre Darstellungen stets den heitersten, wohlthätigsten Eindruck hervorbringen; es ist kaum möglich die ungeschminkten Naturlaute ländlicher Einfachheit, stillbürgerlicher Genügsamkeit und Beschränktheit treuer und wahrer wieder zu geben, als es von ihr in Rollen wie die Christel in den Lebensmüden, Rose im Verschwender, Sabine in der

Einfalt vom Lande, Base in Das war ich, Lehnchen im Fest der Handwerker u. v. a. geschieht. (R. B.)

Gueridon (Requis.), ein säulenförmiges Gestell mit Füßen und einer tellerförmigen Platte, auf welches Leuchter mit brennenden Lichtern gestellt werden. Ehedem der Schmuck jeden Salons, ist der G. jetzt nur noch bei Leichenparaden üblich. (B.)

Gürrlich (Joseph Augustin), geb. 1761 zu Münsterberg in Schlesien, erhielt schon auf der Jesuitenschule zu Breslau Unterricht in der Musik, studierte dann Theologie und wurde Lehrer und Organist. 1790 wurde G. als Kammermusiker nach Berlin berufen, wo er 1811 Musikdirector am Theater ward. Jetzt trat er auch als dram. Komponist auf und zwar zuerst mit den Balleten der Opernschneider und die Rückkehr, dann auch mit der Oper Hans Max Gießbrecht von der Humpenburg, die sehr beifällig aufgenommen wurden; jetzt folgten bald nacheinander noch 12 Ballete und 2 Opern, die alle gleiches Glück machten; er war mit einer neuen Oper Alfred beschäftigt, als er 1807 starb. — G.s Musik zeichnet sich durch Reichthum an Phantasie und lieblichen Melodien aus, sie war sehr fleißig gearbeitet und zeigte große Kenntnisse; es ist eine Ungerechtigkeit, daß diese Arbeiten so bald nach dem Tode ihres Schöpfers verschwanden, der außerdem ein durchaus braver und bescheidener Mann war. (3.)

Gürtel (Gard.). Ein Band zum Zusammenhalten der Kleider, oder auch zum Schmuck, welches entweder um den Leib, oder um einen Theil desselben (Arm=, Knie=, Bein=G.) getragen wird. Schon die Hebräer und nach ihnen alle Morgenländer trugen den G., bei den Frauen besonders reich verziert, um die weiten Oberkleider, die sonst im Gehen hinderten; die Männer gürteten die Lenden (was daher auch hieß: sich zur Reise bereiten), die Priester dagegen die Brust und die Enden des G.s hingen bis auf die Füße hinab; Schwert, Dolch und Börse hingen ebenfalls am G. — Die Griechen und Römer gürteten Chiton und Tunika — die Toga nicht — und zwar die Männer über den Hüften, die Frauen unter dem Busen. Im Mittelalter war der G. beim Manne zum Tragen der Waffen bestimmt, bei den Frauen aber nur zum Schmucke. Auch heute noch ist der G. ein nothwendiges Stück mancher Nationaltracht; nur in Europa ist er als Kleidungsstück der Männer meist verdrängt, dagegen als Schmuck der Frauen noch allgemein. Stoff und Form des G.s sind zu verschieden nach den Launen der Mode, um etwas darüber sagen zu können. — Auch bedeutungsvoll war der G. in frühern Zeiten; man gab der Venus z. B. einen G. in dem aller Liebreiz und alle zauberische Kraft

enthalten war, womit sie sich den Menschen dienstbar macht; bei den Hebräern war das Ueberreichen des G.s ein Zeichen des höchsten Vertrauens; den Frauen den G. lösen hieß mit der höchsten Gunst von ihnen beschenkt werden, oder dieselbe rauben u. s. w. (B.)

Gürtelkette (Gard.), eine metallne Kette, welche die Frauen sonst statt des Gürtels trugen, um Schlüssel, Tasche u. s. w. daran zu hängen.

Güstrow (Theaterstat.). Kreishauptstadt des wendenschen Kreises im Großherzogthum Mecklenburg-Schwerin mit 8000 Einw. — G. hat sehr frühe die dram. Kunst gepflegt, denn eine Schulordnung von 1553 zeigt, daß alle halbe Jahre eine Schulcomödie aufgeführt wurde, welches bis zum 30jähr. Kriege fortdauerte. 1668 war auch schon ein Director Paul hier und 1670 findet sich das 1. eigentliche Liebhaber Theater in G., welches Conzerte und Hirtenspiele gab. 2 Gesellschaften die Carlische und nordische erscheinen wechselnd bis zum Anfang des 18. Jahrh.s. 1752 kam die Schönemann'sche Gesellschaft, nach deren Untergange 1769 die Constantinische Operngesellschaft nach G., der 1773 die Barzantische folgte. 1776 und 78 die Ilgenersche. 1778 ward das Komödienhaus, in einem Hinterhause in der Holzenstraße gelegen, ausgebessert; eingerichtet wurde dasselbe schon um 1700 für das Liebhabertheater und zwar so einfach wie möglich. 1780, 81 und 82 führten junge Leute Schauspiele auf, öffentliches Theater war seit 1779 nicht gewesen. 1786 und 87 hielt sich die Directorin Koppi in G. auf. Der Schauplatz war im Schützenhause. 1788 spielten Hostovsky und Feeder auf dem Rathhause. 1790 und 92 kam die Schwerinsche Gesellschaft, 1796 die Küblersche, 1800 die Hansing und Lösch'sche. Zu Ende des vor. Jahrh.s existirte auch ein Liebhabertheater, 1802, 4 und 5 war wieder die Schweriner Gesellschaft in G., 1809 kam Director Reitzenstein, 1812 und 13 Director Breede nach G., 1814 besuchte Arresto, 1815 Krausnick und Ruhland, 1816 die Familie Feltheim G. 1818, 20 und 22 kam die Schwerinsche Gesellschaft wieder. 1825—34 war Director Krampe, 1835 die Rostocker Gesellschaft unter Director Bethmann in G. Die letztere besucht auch heute noch G., doch dauert ihr Aufenthalt nur wenige Wochen. Gespielt wird wöchentlich 3—4 Mal, die Eintrittspreise sind sehr gering; für Opern ist kein Orchester vorhanden, gegeben werden sie aber doch. (R. B.)

Guglielmi (Pietro), geb. zu Massa di Carrara 1737, den 1. Unterricht erhielt er von seinem Vater und wurde dann in Neapel am Conservatorio di Loretto ausge-

bildet. Von 1765 an componirte er für die ital. Theater komische und heroische Opern mit so vielem Glück, daß er nach Wien, Madrid und London berufen ward, von wo er 1787 nach Neapel zurückkehrte. Hier begann er mit Paisiello, welcher ihn beleidigt hatte, einen künstler. Wettlauf, aus dem er stets als Sieger hervorging. 1798 wurde er als Kapellmeister von St. Peter nach Rom berufen, wo er sich auch in der Kirchenmusik großen Ruhm erwarb. Er starb 1804. G. hat über 200 Opern componirt, deren lieblicher Gesang, klare und volltönende Harmonie und Originalität das größte Lob verdienen. (Thg.)

Guhr (Karl Wilh. Ferdinand), geb. 1787 in Militsch in Schlesien; den 1. musik. Unterricht erhielt er von seinem Vater, seine 1. Uebung hatte er auf den Tanzböden; nach genossener fernerer Ausbildung durch den Kapellmeister Schnabel in Breslau und den Abbé Vogler, ging G. 1807 als Kammermusiker nach Würzburg und von dort bald nachher als Musikdirector ans Theater zu Nürnberg. Hier componirte er die Oper Feodora und Deodata, die viel Glück machte, und verheirathete sich mit der Sängerin Louise Epp. 1813 ging G. nach Wiesbaden, und von dort nach Kassel, wo er die Direction des Theaters übernahm; hier componirte er den Text von Spontinis Vestalin, und diese Oper machte ebenfalls Glück; 1814 legte er die Theaterdirection nieder und blieb blos Musikdirector, setzte auch 1819 wieder eine selbst componirte Oper: König Siegmar in Scene; 1821 ging G. als Kapellmeister nach Frankfurt a. M., wo er seit 1830 Mitglied der Direction war, von 1837—39 dieselbe fast allein führte, seit 1839 sie aber wieder mit Meck und Weidner theilt. G. ist in seinen Compositionen besonders wegen der Correctheit des Satzes, der Wahrheit des dram. Ausdruckes und der meisterhaften Instrumentirung anerkennungswerth; als praktischer Dirigent können sich wenig deutsche Musiker mit ihm messen. (3.)

Guidi (Alessandro), geb. 1650 zu Pavia, ging im 16. Jahre nach Parma und 1683 nach Rom, wo die Königin Christine von Schweden ihn an ihren Hof zog und gemeinschaftlich mit ihm an einigen Gedichten, besonders an dem Schäferspiel Endymion arbeitete, das nach ihrem Plan verfaßt wurde. Eine Vereinigung des Pastoralen mit dem Heroischen und Pathetischen wie hier hatte man bisher nicht gekannt und unter den Schäferspielen, die nach Tasso's Amint und Guarini's Pastor fido sich auszeichneten, steht G.s Endymion oben an. Die Diction ist lebhaft und voll Würde, das Metrum frei mit untermischten Reimen. Anmuthige Canzonetten, dem Chor in der griech. Tragödie analog, unterbrechen das Gespräch. Eine gewisse Einförmigkeit entsteht

dadurch daß, nur Endymion, Diana und Amor auftreten; die sententiöse und feierliche Sprache hat diesen Fehler ersetzen sollen. G.s Dichtungen, mehrfach gesammelt (Verona 1726, Venedig 1751, Pisa 1821) enthalten noch ein anderes Schäferspiel Daphne und ein Festspiel zur Feier des Empfanges der engl. Gesandtschaft an Christinens Hof. In diesem Festspiel, **Academia per musica** betitelt, treten unter andern die Themse, London und die Fama auf. G. starb 1712 zu Stockholm. (Dg.)

Guido (Aretinus oder G. von Arezzo), der so oft genannte Reformator der Musik, lebte als Benedictinermönch im 11. Jahrh. zu Arezzo; er ist der Erfinder der Linien, zwischen denen die Noten stehen, der Notenschlüssel, der jetzt wieder abgeschafften Benennungen **ut, re, mi, fa, sol, la**, des Monochords und hat durch seine Schriften so wesentlich auf die Musik eingewirkt, daß sich die Entwickelung derselben mehrere Jahrh. einzig an ihn lehnte und er gewissermaßen als Grundpfeiler der modernen Musik betrachtet werden kann. (3.)

Guillot Gorju, s. Masken.

Guimard (Dlle.), geb. 1742 zu Paris; wurde schon 1756 als Tänzerin am **Théâtre français** bewundert, wo sie Dlle. Allard ersetzte. Sie war eine der Ersten, die es auf der franz. Bühne versuchte, eine Kleidung zu wählen, die ihren plastischen Bewegungen entsprach und ihre Anmuth im vollsten Glanze erscheinen ließ. Nie begegnete sie Schwierigkeiten im Tanze, durch liebliche und edle Einfachheit riß sie ihre Zuschauer zur Bewundrung hin. Später Gattin des Violinisten Despreaux, verließ sie die Bühne. (H...t.)

Guirlande (Gard. und Requis.). Gewinde von Blättern, Blumen u. dergl., die zum Schmucke der Zimmer, zur Besetzung der Kleider und zur Verzierung von Gruppirungen u. s. w. angewendet werden. Vergl. Bordirung und Festons.

Gutzkow (Karl), geb. zu Berlin 1811, gegenwärtig Herausgeber der Zeitschrift: der Telegraph für Deutschland in Hamburg, ein renomirter, sehr fleißiger, scharfsinniger und vielseitiger, aber auch ziemlich inconsequenter Schriftsteller und Polyhistor, der eine Zeitlang das Glück oder Unglück hatte, auf Grund einer gegen das altchristliche Dogma gerichteten Schrift im Gefängniß zu büßen und dem sogenannten jungen Deutschland, welchem eine zu starke politische Phantasie im Fiebertraume die Entstehung gegeben, zugezählt zu werden. Es ist hier der Ort nicht, auf seine literarischen Verdienste und Mängel näher einzugehen, wir können nur sein Verhältniß zur deutschen Schaubühne im Auge haben, und dies ist sowohl ein kritisch raisonnirendes, als ein erzeu-

gendes. Als G., vom Strome der Zeit erfaßt, seinen politischen, socialen und religiösen Tendenzen nachhing, bekümmerte er sich wenig um die deutsche Schaubühne; er sah fast mit Verachtung auf die Intendanzen, Directoren, Regisseure herab, oder er sprach es wenigstens offen aus, daß der ganze Bau im Verfall sei. Damals gehörte er zu denjenigen, welche behaupteten, daß Alles aufgeführt werden könne, oder sogar müsse. Als ein gewandter Taktiker kehrte er später, da er mit den Bühnen in ein innigeres Verhältniß bereits getreten war oder treten wollte, die Schneide seines kritischen Messers gegen die Dichter, statt gegen die Regisseure und Directoren, und während er früher von diesen verlangt hatte, daß sie selbst das Ungeheuerlichste, was ein Dichter produzire, zur Aufführung bringen müßten, verlangte er nun von den Dichtern, daß sie sich in die Schule und unter die Gewalt der Regisseure begeben, „daß sie unter Schausp.n leben müßten" u. s. w. und diesem Standpunkte gemäß richtete er von da an seine Kritik über Dichter und Dichtwerke ein. Es kann Jemand seine Meinung im Laufe der Zeit ändern, nur hat dieser offenbare Umschlag in's Gegentheil, dieser Umsturz des P r i n z i p s, bei G. etwas Auffallendes; aber G. ist reich an solchen glücklichen Wendungen und Wandlungen, je nachdem sich die Umstände und seine Stellung innerhalb ihrer wenden und wandeln. Anerkennenswerth aber ist die Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit, womit sie G. an den Tag legt, Eigenschaften, die ihm überhaupt eigenthümlich sind und nur scheinbar mit jener Wandelbarkeit seiner Ansichten im Widerspruche stehen. Gegenwärtig scheint G. das für Hamburg sein oder werden zu wollen, was Lessing und in abgedämpfterer Potenz später Zimmermann (s. d.) gewesen sind — Hamburgs dramaturgischer Dictator. G.'s Telegraph beschäftigt sich hauptsächlich mit Theaterinteressen und legt manche feine und treffende Ansichten zu Tage, an denen es G. auf keinem Gebiete und in keiner Richtung fehlt. — Unter seinen dram. Arbeiten gehört sein: N e r o (Stuttgart und Tübingen 1835) noch der frühern Tendenzperiode G.s an und ist leicht sein genialstes und überraschendstes Produkt, in welchem die persiflirenden Partieen vorzüglich gelungen sind; die dram. Form ist im Nero nur ein Ergebniß der bloßen Beliebigkeit und, dem Stoffe und der Tendenz gemäß, sehr frei und willkührlich gehandhabt. Strenger gehalten und mehr Drama ist sein: S a u l (Hamburg 1839), worin die Tendenz Versteckens spielt, obgleich sie vorhanden ist; manche gute Gedanken und besonders einzelne treffliche Monologe entschädigen nicht für den Mangel an eigentlicher poetischer Blutwärme; Saul ist eine in dram. Krystallformen zusammengeschlossene eiskalte Reflexion, womit der ziemlich leblose und

eintönige Jambus im Einklange steht. Ein eigentliches Bühnenstück lieferte G. in seinem Richard Savage, welcher in großer Eilfertigkeit die Runde über fast alle deutsche Bühnen machte, ohne sich irgendwo auf die Dauer zu halten. Die Sprache ist eigentlich nicht dram., sondern journalistisch, wie G. seinen Telegraphen schreibt, spitzig, pikant, geistreich, kritisch besonnen, allerdings geeignet, die Schausp. ihrer hohlen Declamation zu entwöhnen, obgleich wir sie nicht als Norm und zur Nachahmung empfehlen möchten. An treffenden Gedanken ist das Stück fast allzureich, um in jedem Momente wirksam zu sein. Gegen die Charakteristik und die Organisation des Drama ließe sich viel einwenden; schon daß G. für spätere Aufführungen am Schlusse eine so bedeutende Aenderung vornehmen konnte, welche das Drama geradezu auf den Kopf stellt, zeugt für einen geheimen krankhaften Strukturfehler, der gar nicht auszumerzen ist trotz aller ärztlichen Versuche. G. würde an dem Stücke, wäre er nicht der Verfasser, viel zu tadeln haben, besonders den sentimental schwächlichen Savage selbst, der in seiner Sterbescene an Holteis unglücklichen Dichter Heinrich in Lorbeerbaum und Bettelstab erinnert, dann den verbrauchten Aufputz, die Theaterloge, den Kerker, die unnütze und langweilige Maskerade u. dergl. Ein 2. bürgerliches Drama lieferte G. in seinem: Werner, welches sich schwieriger Bahn brach und auf den Bühnen wo es gegeben wurde, noch schneller verschwand als Richard Savage. Es ist ein Familienstück mit allem Iffland'schen Apparat von Präsidenten, Räthen, Canzlisten und der Polizei als Deus ex machina. Der 2. Titel: Herz und Welt deutet die Tendenz an, die G. verfolgen wollte, die er aber keineswegs ausgeführt hat. Denn der Held des Stückes kämpft nur mit seiner eigenen Haltlosigkeit, Blasirtheit und Willens- und Handlungs-Unfähigkeit, sein einziger Charakter ist eine bodenlose Charakterlosigkeit. Auch bei diesem Stücke kehrte G. die eigentliche Pointe geradezu um, als es bereits auf mehreren Bühnen gegeben war. Die Sprache dagegen ist eben so schön, aber weniger pretentiös als im Savage. — Ein neues Drama: Patkul hat G. vollendet, welches jedoch noch nicht zur Aufführung gelangte. (F. K.)

Gymnase dramatique (Théâtre de), ein Theater 2. Ranges in Paris, s. d.

Gymnastik. Die Kunst, dem menschlichen Körper durch anstrengende Uebungen Gewandtheit, Kraft und Gesundheit zu geben und zu erhalten. Bei den Alten theilte man die G. in die kriegerische, die zum Kriege tüchtig machende Uebungen zum Zwecke hatte, die medicinische, die Erhaltung der Gesundheit bezweckte, und die athletische,

zur Bildung der Athleten (s. d.) bestimmt. Die vorzüglichsten Uebungen der G. sind: 1) Heben, Tragen und Ziehen; 2) Gehen und Stehen; 3) Laufen; 4) Springen; 5) Ringen; 6) Werfen; 7) Klettern; 8) Balanciren des eigenen Körpers und anderer Gegenstände; 9) Tanzen; 10) Schwimmen; 11) Reiten; 12) Uebung der Sprachorgane und der übrigen einzelnen Sinne. Welch einen günstigen Einfluß diese Uebung aller Kräfte auf die körperliche und geistige Entwickelung des Menschen habe, das bedarf keiner weitern Erörterung. Bei den Alten schon war diese Ausbildung ein höchst wesentlicher Theil der Erziehung, und in Griechenland legte der Staat prächtige Gebäude (Gymnasien) dafür an; Rom folgte darin, jedoch erst spät, unter Nero; im Mittelalter erheischten die Turniere und die Vorbereitungen zu denselben gymnastische Uebungen. Nur in der allgemeinen Versumpfung des 17. und 18. Jahrh.s wurde sie fast vergessen. Basedow, Salzmann und Gutsmuths brachten sie in Deutschland wieder in Anregung und Jahn brachte sie unter dem Namen der Turnkunst wieder in Aufnahme. Er lehrte sie von 1810 an öffentlich und bildete dem Vaterlande manchen tüchtigen Krieger. Bis 1817—18 blühte alsdann die G. in ganz Deutschland; aber Furcht vor dem mit dem starken Körper verbundenen starken Geiste und ein schlechtes Gewissen veranlaßte die Regierungen, sie zu unterdrucken. Gegenwärtig taucht die G. zwar einzeln wieder auf und wird wenigstens geduldet; aber sie wird noch viel zu wenig als ein unerläßlich nothwendiger Theil der Erziehung betrachtet und besonders die weibliche Jugend ist noch ganz davon ausgeschlossen, obschon sie ihr eben so nothwendig und nützlich ist, als der männlichen. (R. B.)

Gyrowetz (Adalbert), geb. zu Budweis 1763, erhielt den 1. musik. Unterricht von seinem Vater, der Chordirector war, und besuchte später die Universität Prag; wandte sich jedoch von der Rechtswissenschaft ab und ging nach Neapel, wo er unter Sala den Contrapunkt studirte, besuchte dann Frankreich und England und wurde 1804 Kapellmeister am Hofoperntheater zu Wien, wo er später pensionirt wurde. — G. schrieb über 30 Opern und Singspiele, von denen mehrere, wie: der Samtrock, die Junggesellenwirthschaft, die Pagen des Herzogs von Vendome, das Gespenst, das Ständchen u. s. w. noch heute gern gesehen werden. — In seinen Kompositionen erinnert G. sehr lebhaft an Weigl, seine Melodien sind zart gedacht, tief gefühlt und trefflich behandelt; haben aber auch eine gewisse Kürze und Abgebrochenheit, die wenigstens im Anfange sehr auffällt; sein Styl ist fließend und leicht und seine musik. Gedanken sind äußerst gefällig. — Er selbst

war ein sehr rüstiger, immer munterer und humoristischer, gegen Jedermann wohlwollender Mann, ein ächter Repräsentant der wiener Bonhomie. (3.)

H.

H, 1) der 8. Buchstabe im Alphabet; seine Aussprache s. Aussprache der Buchstaben. — 2) (Mus.), die 7. Stufe der diatonischen, oder die 12. der diatonisch=chromatischen Tonleiter. In der alten Solmisation hieß der Ton h mi.

Haag (eigentlich Grafenhaag, Theaterstat.). Haupt= und seit der belgischen Revolution einzige Residenzstadt des Königreichs Holland, eine schöne regelmäßig gebaute Stadt mit 60,000 Einw. H. hat ein schönes, im Aeußern einfaches, im Innern aber prächtig und höchst zweckmäßig eingerichtetes Theater, welches auf dem schönsten Platze der Stadt gelegen ist; es faßt in Parterre, 3 Reihen Logen und 1 Gallerie 12—1500 Personen. In diesem Schauspielhause spielen wechselnd eine franz. Opern= und eine holländische Schausp.=Gesellschaft. Beide heißen königlich, sind es indessen nicht eigentlich, da ein jedes Risico tragender Unternehmer an der Spitze steht, der vom Hofe nur einen bestimmten Zuschuß erhält. Die franz. Gesellschaft unter Miro's Direction ist die begünstigste; sie erhält jährlich 20,000 holl. Gulden Zuschuß und hat außerdem die treffliche Kapelle frei; sie giebt franz. Opern und Vaudevilles und die ersten Künstler von Paris weilen oft als Gäste in ihrer Mitte; sie spielt Montags, Donnerstags und Sonnabends. Die holl. Gesellschaft erhält nur 12000 Gulden Zuschuß und steht unter der Direction der mit Recht berühmten Schausp. Hondt en Bingley; sie giebt nur Schauspiele (Trauer= und Lustspiele) und zwar meistens Uebersetzungen; sie spielt Sonntags, Dienstags und Freitags. Der Mittwoch bleibt für besondere Vorstellungen, wie z. B. die erste Darstellung einer neuen Oper, Conzerte u. dergl. frei. Die Eintrittspreise sind mäßig und das Publikum ist leicht befriedigt; der Theaterbesuch ist selbst im Sommer durch das nahe liegende Seebad Schevelingen auffallend zahlreich. Beide Gesellschaften geben auch abwechselnd Vorstellungen in Rotterdam. (R. B.)

Haak (Dietrich), von 1694—1708 berühmter Harlequin bei der Truppe des Prinzipals Elendsohn (s. d.).

Er heirathete mit der Wittwe seines Prinzipals auch das polnische und sächsische Privilegium und führte das Geschäft fort. Den Regulus von Pradon nach Bressand's Uebersetzung gab er zuerst in Deutschland. Er war von Profession eigentlich Barbier und starb in seinen besten Jahren. (L.)

Haar. Der Kopf, als der edelste und charakteristische Theil des menschlichen Körpers, wurde zu allen Zeiten und bei allen Völkern mit besonderer Sorgfalt geschmückt und seine schönste und natürlichste Zierde, das H., mit mehr oder weniger Kunst und Geschmack geordnet und gepflegt. Gesundheitsrücksichten und Nothwendigkeit führten zunächst dahin, der Verwilderung und Verfilzung des ganz ungepflegten H.s entgegen zu arbeiten und dasselbe zuerst mit den Fingern, dann mit dem ihnen ähnlichen Kamme zu glätten und zu ordnen; das Bedürfniß, sich gegen die Unbequemlichkeit des langherabhängenden H.s zu schützen, lehrte dasselbe zusammen binden oder flechten, oder auch verschneiden und von diesen einfachen Verrichtungen fand die Eitelkeit leicht den Weg zu den mannigfaltigsten Anordnungen und Verzierungen des H.s. Ebenso natürlich entstand der Wunsch, den schönen H.-Wuchs durch künstliche Mittel zu befördern und zu ersetzen, wo die Natur ihn versagt hatte, da das H. als symbolisches Zeichen der Kraft und Männlichkeit galt, wie dies die Geschichte Absalons und Simsons lehrt, und bei den Alten demnach hohen Werth hatte. So finden wir bei den Hebräern das Wort: Kahlkopf als arge Beschimpfung anerkannt (2. B. der Kön. 2, 23) und Gott selbst droht in seinem Zorne, den Frevler kahl werden zu lassen (Jos. 3, 17. 24). Moses befaßt sich mit der Cultur des H.s und verbietet, dasselbe rund abzuscheeren (3. B. Mosis 19., 27), die Frauen aber flechten das H., wickeln es auf goldene Nadeln und schmücken es mit edeln Steinen (Jos. 3, 22). Von der Salbung des H.s mit wohlriechenden Oehlen erzählt die heil. Schrift sehr viel und der Geschichtschreiber Josephus berichtet, daß die Leibwache Salomons das H. mit Goldstaub gepudert habe, was auch später von den Römerinnen geschah. Die Carthager hielten viel auf langes und schönes H. und wo die Natur dasselbe nicht gegeben, wurde es durch falsches ersetzt. Gleiches geschah bald nachher in Griechenland. Hier wurde bei den Männern das H. kurz und zierlich abgeschnitten, die Frauen dagegen trugen es in Flechten und Locken, salbten und schmückten es mit mancherlei Gegenständen; nur die Spartanerinnen, denen die Eitelkeit untersagt war, wanden das H. in einen glatten Knoten am Hinterhaupte zusammen; in Sparta trugen auch die Männer das H. lang und flatternd. In Aegypten hatte man schon vorher die Kunst erfunden, das H. zu färben, und auch diese wanderte

nach Griechenland. In Athen finden wir zuerst H.-Kräusler als ein besonderes Gewerbe. Alle diese Erfindungen wanderten nach Rom hinüber und wurden dort weiter ausgebildet. Männer und Frauen wandten gleiche Sorgfalt auf das H. und wir finden daselbst die größte Kunstfertigkeit in der Anordnung desselben. Die Männer ließen sich künstliche Locken machen, die von kostbarem Oehle dufteten, und Nero's Haupt z. B. ist mit einem terrassenförmigen Lockenbau umgeben; die Frauen aber trugen es vorne glatt gescheitelt, hinten in einen Knoten verschlungen, der wieder nach dem Vorderkopfe gerichtet wurde, oder auch geflochten und in 2 Hälften getheilt, die durch Kreuztheilchen mit einander verbunden waren, nach Art der heutigen sogenannten russischen Flechte. Später trugen die Römerinnen Lockenreihen rings um das Haupt, die etagenförmig geordnet waren, oder Zöpfe, die schneckenartig aufgewunden wurden und zu denen falsches H. unumgänglich nothwendig war. Schmuck aller Art, Diademe, Steine, Perlen, Blumen &c. war dabei üblich und das Färben des H.s wurde allgemein; besonders war die blonde und rothe H.-Farbe der Germanen sehr beliebt. Das abgeschnittene H. deutete bei den Römern Trauer an, auch wurde bei ihnen, wie früher schon bei den Aegyptern und Griechen, das H. oft als Opfer dargebracht. Bei den germanischen Stämmen war langes H. allgemein üblich und der Mangel desselben galt als Schimpf, weshalb die Sklaven nur kurzes tragen durften; aber man pflegte das H. nur einfach glatt zu ordnen und die natürlich blonde Farbe desselben bis in's Hochrothe zu steigern. Bei den Galliern trugen nur die Könige langes H., die Celten und Franken hingegen allgemein; es wurde im Nacken in einen Knoten zusammen gewunden, oder nach dem Vorderhaupt zurückgeschlagen und galt als ein Zeichen der Freiheit und Männlichkeit. Die Frauen dieser Völker ließen ihre blonden Locken in natürlicher Fülle herabwallen, oder schlangen sie höchstens in Flechten. Die christliche Kirche eiferte gleich nach ihrer Erstarkung gegen den übertriebenen H.-Putz und man kehrte nun allgemein zur größern Einfachheit zurück. Die Römer fügten sich der Sitte ihrer Besieger und in Frankreich trug im 5. und 6. Jahrh. nur der Adel noch langes H., alle übrigen stutzten es ganz kurz und die Frauen, die es zwar wachsen ließen, bedeckten es mit Mützen u. dergl. Die Eitelkeit Franz I., der eine Narbe am Kopfe gern zeigen wollte, schaffte in Frankreich das lange H. gänzlich ab und erst unter Ludwig XIII. wurde es wieder Mode und gewann eine Ausdehnung, daß das eigene H. nicht genügen konnte und demzufolge die Perrücken (s. d.) erfunden wurden. Im 15. Jahrh. wurde das H. bei den Männern am Vorderhaupte

fast allgemein kurz getragen, am Hinterhaupte dagegen wachsen und schlicht herabhängen lassen; im 16. Jahrh. verschwand auch das lange H. am Hinterkopfe allmählig (am längsten erhielt es sich in Deutschland). Die Frauen trugen während dieser ganzen Zeit zwar langes H., aber es wurde wenig Kunst darauf verwendet und entweder machten wenige Löckchen oder Flechten den ganzen Schmuck aus, oder man bedeckte es mit Hauben und Barrets. Ludwig XIV. führte den H.=Bau seines Vorgängers fort und von nun an trat eine allgemeine Revolution in ganz Europa ein. Man thürmte das H. dergestalt auf, ordnete es in einen solchen Wust von Locken, Knoten, Buckeln u. dergl., daß das eigene H. bei Weitem nicht mehr ausreichte, die Perrücken allgemein wurden und man sogar steife Kissen auf den Kopf befestigte, um die nöthige Thurmhöhe der Frisur erreichen zu können. Zu gleicher Zeit wurde der Puder allgemein. Die Damen trugen zwar keine Perrücken, aber ihre H.=Gebäude waren nicht weniger ungeheuer und so mühsam, daß der Vorabend eines Festes zum Aufbauen der Frisur angewendet werden, die Frisirte aber die Nacht im Lehnstuhle zubringen mußte. Die franz. Revolution stürzte auch die Tyrannei des Friseurs, mit den alten Staatsformen fielen auch die Perrücken und die Männer trugen bald allgemein kurzes H., wie noch heute in ganz Europa. Die Frauen suchten eine Zeitlang den H.=Putz der Römerinnen wieder hervor, und umgaben dann die Stirne mit kleinen Löckchen, während das übrige H. im Nacken zusammen geschlagen wurde, oder im Chignon herabhing. Kurze Zeit nur trugen auch die Frauen kurz verschnittenes H. à la Titus, bald aber verlängerten sich die im Nacken herabwallenden Locken à l'enfant und das lange H. trat wieder in seine Rechte. Es wurde wieder aufgebunden, in möglichst breite Flechten gebracht, die kranzartig auf dem Kopfe lagen und ein wahrer Lockenwald prangte an beiden Seiten an den Schläfen. Riesige Kämme von zierlicher Arbeit ragten darüber empor und Diademe, Perlen, Blumen u. s. w. gruppirten sich dazwischen. Die sogenannten Apolloschleifen sowohl als der nochmalige Versuch, den griechischen H.=Putz wieder einzuführen, bildeten den Uebergang zu der heutigen Frisur, die keinen bestimmten Charakter, keine allgemeinen Formen hat, sondern zu einer größern Einfachheit zurück gekehrt ist und nur den guten Geschmack und die nothwendige Berücksichtigung der Gesichtsbildung als Leiter beachtet. — Bei den außereuropäischen Völkern war und ist der H.=Putz weit stabiler; auf der untersten Culturstufe suchen sich die Männer meist durch ein mähnenartiges Herabwallen des langen H.s ein furchtbares Ansehen zu geben, die Frauen dagegen tragen das H. häufig kurz, oder auch

geflochten, oder in eine Wulst zusammen gerollt. Die Araberinnen theilen das H. in unzählige kleine Flechten, die sie mit Goldfäden, Perlenschnüren, Bändern u. s. w. durchziehen und dann einen leichten Turban darauf setzen; die Araber tragen es kurz. Die Chinesen und Japanesen lassen das H. bis auf einen kleinen Büschel am Wirbel abscheeren, ihre Frauen kämmen es von allen Seiten in die Mitte des Kopfes zusammen und schmücken den zierlich geordneten Büschel mit Blumen. Die Muselmänner und Perser scheeren sich das Haupt zum Theil, ihre Frauen ordnen das in lange Flechten, die sie durch seidene von gleicher Farbe verlängern. Die Neugriechen tragen kurzes H., die Frauen flechten dasselbe, lassen lange H.=Büschel an den Seiten statt der Locken herabfallen und befestigen auf das Ganze einen Schleier, oder ein kleines Mützchen; dabei färben sich die verheiratheten das H. ganz schwarz, die unverheiratheten mahagonibraun und verwenden auf diese Färbung und auf die Pflege des H.s große Sorgfalt ꝛc. Die mannigfachen und wechselnden Anordnungen des H.s haben eine Menge Mittel und Systeme zu seiner Pflege, Erhaltung und Verschönerung hervorgerufen, die meist unbewährt und trügerisch sind. Die zweckmäßigste Behandlung desselben ist tägliches Kämmen, Bürsten und der mäßige Gebrauch von Oehl oder Pomade. Zur Stärkung des H.wuchses und zur Verhütung des Ausfallens ist das Waschen mit Kornbranntwein jeden Morgen ein einfaches und treffliches Mittel; das Waschen mit kaltem Wasser dagegen ist höchst schädlich, macht das H. spröde und vor der Zeit grau. Das Färben des H.s ist fast immer schädlich und muß mit höchster Vorsicht von durchaus Sachkundigen vorgenommen werden; eben so das tägliche Brennen, wodurch das H. austrocknet und abstirbt; wo es, wie beim Schausp. nicht zu vermeiden ist, hilft ein öfteres Abschneiden der äußersten Spitzen. (R. B.)

Haarbeutel (Gard.), s. Perrücken.

Habitué (Theaterwes.) nennt man in Paris die regelmäßigen Besucher der Theater, welche besonders im Théâtre français meist aus alten Männern bestehen, die noch von der früheren Glanzperiode dieser Bühne zehren. Ihr Platz ist vorzugsweise das Orchester oder die l. Bänke des Parterres auf beiden Seiten. Strenge Richter alles Neuen und enthusiastische Bewunderer des Vergangenen, spenden sie selten Beifall und geben noch seltener Zeichen des Mißfallens; aber ein Kopfschütteln von ihnen ist den ersten Schausp.n oft unangenehmer als der lärmende Tadel des Publikums. Gehen sie gar hinaus, so steht es schlimm um den Erfolg. Einige dieser H. haben durch längjährigen Besuch des Theaters stillschweigend das Recht erhalten, in den Zwischenakten auch auf der Bühne zu erscheinen, und stehen mit den meisten

der älteren Schausp. in freundschaftlicher Verbindung. Früher war das Café Procope der Sammelplatz dieser H. (L. S.)

Hades, s. Pluto.

Hähnel (Amalie), geb. 1807 zu Wien, wo sie ihre musik. Bildung erhielt und 1825 als Conzertsängerin und 1829 als Rosine im Barbier mit glänzendem Erfolge debutirte. 1830 nahm sie, nach einem Gastspiel auf mehreren österreich. Bühnen, Engagement beim königstädter Theater in Berlin, in dem sie sich noch befindet. Amalie H. verbindet mit einer schönen Gestalt und vieler Gewandtheit eine tüchtige musik. Bildung und eine Altstimme von dem seltensten Umfange. Reine Intonation, große Kehlenfertigkeit und ein inniges tiefes Gefühl im Vortrage machen sie zur dram. Sängerin besonders geeignet. (3.)

Hämon (Myth.), s. Antigone.

Händeklatschen (Techn.), s. Applaus.

Händel (Georg Fried.), geb. 1684 zu Halle, war ursprünglich zum Juristen bestimmt und nur mit der größten Mühe ließ der Vater sich bereden, den Knaben der Musik, der er leidenschaftlich anhing, zu widmen; endlich übergab er ihn dem Domorganisten Zachau, wo H. bis 1698 studirte; dann ging er nach Berlin und von dort nach Hamburg, wo er 1705 mit der Oper: Almire als Komponist debutirte, deren Erfolg auch die kühnsten Erwartungen übertraf; ihr folgten bald die Opern: Nero, Florinde und Daphne mit gleichem Erfolge. 1708 ging H. nach Italien, wo gleiche Anerkennung seiner wartete; die Opern: Rodrigo 1709 in Florenz und Agrippina 1710 in Venedig erregten einen Beifallssturm, wie er bis dahin unbekannt war; aber sie erregten auch den Widerstand der Ausführenden, die diese Musik nicht begreifen konnten. 1710 kehrte er nach Deutschland zurück, wurde Kapellmeister in Hannover, besuchte bald nachher England, wohin der Ruf ihm vorangeeilt und feierte in London mit der Oper Rinaldo einen glänzenden Triumph. 1712 nahm er seinen beständigen Wohnsitz in London und in rascher Folge erschienen hier die Opern: Theseus, Pastor fido und Amadis von Gallien. 1720 wurde er Director der Oper und gewann bald ein Personal für dieselbe, wie es London sowohl hinsichtlich der einzelnen Talente, als besonders des unübertrefflichen Ensemble noch nicht besessen hatte; auch erschienen seine Opern: der Rhadamist und Mucius Scävola, mit denen er seine sämmtlichen Nebenbuhler aus dem Felde schlug. Bis 1729 war er nun unumschränkter Beherrscher der Musik in London und lieferte selbst noch 13 Opern, die alle mit gleichem Enthusiasmus aufgenommen wurden. Streitigkeiten mit den Sängerinnen, deren Parthei der Adel nahm, veranlaßten H.

von der Akademie zurück zu treten; er gewann eine neue Gesellschaft für das Haimarket=Theater, stellte sich an die Spitze und wurde der gefährliche Rival der k. Akademie, der er bis 1740 noch 14 neue Opern entgegenstellte. Indessen wie sehr er auch an künstler. Kraft überlegen war, an Mitteln war er arm und mußte deshalb schon 1733 Haimarket verlassen und ein kleineres Theater suchen; seine Gegner occupirten auch Haimarket, zogen die Menge an durch ihre glänzenden Mittel und die gehaltlosen aber leichter verständlichen Oberflächlichkeiten der ital. Musik und H. war besiegt. 1737 mied er das Theater gänzlich und wandte sich dem Oratorium zu, in dem er neue Triumphe erzielte, aber so wenig Zuhörer fand, daß er 1741 nach Irland ging, wo er eben so reichen Beifall als goldenen Lohn fand. Als er 1742 nach London zurück kehrte, folgte ihm das Glück, und die Menge blieb bis zu seinem 1759 erfolgten Tode an seine meisterhaften Werke gefesselt. Er ruht in Westminster neben den Größten der Nation unter einem prachtvollen Marmordenkmal. Die Oratorien sind es, in denen H.s Größe zunächst strahlt, die ihn unsterblich machen; diese näher zu betrachten, ist indessen nicht unsere Aufgabe. Seine Opern sind in der Form über die Werke seiner weit unbedeutendern Nebenbuhler nicht erhaben; sie bestehen aus einer Reihe flacher Recitative, zahlloser Arien, untermischt mit kurzen Chor= und steifen Duettsätzen; inneren Zusammenhang, Handlung und Charaktere sucht man vergebens darin. Aber in Einzelnheiten erhob sich H. wie ein strahlendes Meteor über alle Zeitgenossen; hier zeigte er die Alles bewältigende Kraft des musik. Ausdrucks, die unendliche Tiefe seiner Gedanken, den schwindelnden Flug des wahrhaften Genies und jene einfache, aber unwiderstehliche Wahrheit und Klarheit, durch welche Gluck ein halbes Jahrh. später eine Umwälzung der dram. Musik bewerkstelligte. Konnte er auch keine Charaktere schaffen und festhalten, weil er sich der gehaltlosen Form seiner Zeit fügte, so zeichnete er einzelne große Empfindungen doch mit genialer Kraft; so ist der Racheschwur des Rhadamist, die Zaubermacht der Medea, die Liebe des Pastor fido tiefgefühlt, wahr, hinreißend und begeisternd. — Den kraftvollen Schwung der Chöre, die Gewalt meisterhafter Ensembles hat er nur in den Oratorien gezeigt. — Als Mensch war H. durchaus rechtlich, bieder, streng und mit der heiligsten Begeisterung für die Kunst erfüllt; aber sein Charakter war starr und unbeugsam, er war Despot gegen seine Sänger und Musiker; dies ging so weit, daß er einst im Begriffe war, die berühmte Faustina zum Fenster hinaus zu werfen, als sie eine Arie nicht singen wollte, wie er sie geschrieben. Daher die Zerwürfnisse, die ihm das Leben verbitterten. (3.)

Häring (Wilhelm), als Pseudonymus Wilibald Alexis, geb. 1798 zu Breslau, jetzt in Berlin, wo er Haus- und Bürgerrecht erworben, bekannt als trefflicher Novellist und als Verfasser der umfangreichen Romane Cabanis, das Haus Düsterweg, zwölf Nächte, der Roland von Berlin u. s. w. unter denen der letztere, was Durchführung der Charakteristik und Energie der Darstellung betrifft, am höchsten stehen möchte. Für sein großes Talent spricht schon dies, daß sein 1. Roman, Walladmor, in Folge einer Wette gedichtet, lange Zeit für ein Werk Walter Scotts galt und in das Engl. übersetzt wurde. Längere Zeit redigirte H. den Freimüthigen. Als in Berlin 1824 das königsstädt. Theater gegründet wurde, schwärmte auch H. mit vielen Jüngeren in der leider getäuschten Hoffnung, daß sich aus dieser Bühne ein wirkliches Volkstheater herstellen lassen werde. So entstand sein Fastnachtsschwank: der verwunschene Schneidergesell, welcher, ganz für die damaligen Kräfte der Bühne berechnet, mit großem Jubel begrüßt wurde. Es ist Alles darin derb und possenhaft, aber es fehlt auch nicht an sehr glücklichen komischen Effekten und Wendungen. Man findet das Stück abgedruckt in dem von Gubitz herausgegebenen Jahrbuch deutscher Bühnenspiele (1841). In der kurzen aber lesenswürdigen Einleitung sagt der Verf. treffend: „darin glaube ich noch heute nicht fehl gegriffen zu haben, daß die komische Ader mir reicher und gesünder in den Schenken und Spinnstuben der Dörfer zu liegen schien, als die der berliner Jargon in der Conversation unter den Treppen und bei Handwerkerfesten zu Tage fördert" u. s. w. Er gesteht ferner, daß durch Schmelka, welcher nicht durch Worte, sondern durch die ganz eigenthümliche Auffassung der Hauptfigur mitgearbeitet, ja mitgedichtet habe, sich erst das Ganze zu dem gestaltet und gerundet habe, was es jetzt ist. Außerdem schrieb H. noch: der Prinz von Pisa, der ebenfalls zur Aufführung kam, das einaktige Lustspiel die Sonette, (Jahrbuch deutscher Bühnenspiele, 1828) worin unbefangen scherzhaft das Treiben der Schauspielerinnen und ihrer Recensenten dargestellt ist, und das dreiaktige Drama: Aennchen von Tharau (Jahrb. deutscher Bühnenspiele, 1829), worin einige Charakterzüge aus des Dichters Simon Dach's Leben verarbeitet sind. Seitdem scheint H. ganz der Bühne entsagt zu haben oder an ihr verzweifelt zu sein. (H M.)

Häser, 1) (Aug. Ferd.), geb. zu Leipzig 1779, begann daselbst Theologie zu studiren, verließ dieses Studium jedoch, um sich ganz der Musik zu widmen, für die der Unterricht des Vaters (der Director des Conzert- und Theater-Orchesters war) eine unwiderstehliche Neigung in ihm erweckt hatte. — H. wurde 1797 Cantor in Lemgo, bereiste aber

von 1806—13 mit seiner Gattin und Schwester (s. H. 3) Italien, wo er seine musik. Studien fortsetzte. 1817 wurde er Chordirector in Weimar und in der Folge Musiklehrer am Hofe daselbst. Hier schrieb er auch die Oper: Robert und Marie und eine Menge einzelner Musikstücke für Schauspiele, in denen eine reiche Phantasie und die gründlichste Kenntniß der Musik sich beurkundet. Auch als musik. Schriftsteller ist H. ausgezeichnet tüchtig. — 2) (Christian Wilh.), geb. zu Leipzig 1781, Bruder des Vor., studirte die Rechte zu Leipzig, wandte sich aber dann gänzlich der Kunst zu und betrat die Bühne 1802 als 1. Bassist zu Leipzig mit dem günstigsten Erfolge. 1804—6 war er Mitglied der Guardasonischen ital. Gesellschaft zu Prag und blieb nach der Auflösung derselben bei dem deutschen Theater daselbst, wo er auch im Schauspiele erfolgreich wirkte; 1809 ging er nach Breslau, 1813 nach Wien, wo er jedoch nicht lange weilte, und wurde in demselben Jahre als Hofsänger beim Theater in Stuttgart angestellt, wo er sich noch befindet. H. war im Besitze der trefflichsten Mittel für seinen Beruf; seine Stimme hatte einen seltenen Umfang und herrlichen Schmelz; in seinem Vortrage einte sich die Fertigkeit der ital. mit der Gediegenheit der deutschen Schule und auch als Darsteller verdiente er alle Anerkennung. — Auch als Komponist und Dichter war H. thätig; ein Intermezzo: Pygmalion und eine komische Operette: der Geburtstag fanden lauten Beifall; er lieferte die Texte zu den Opern: die Räuberbraut von Ries, der Vampyr von Lindpaintner und Robert und Marie von seinem Bruder. — Seine Gattin 3) (Maria, geb. Weber), war eine Schülerin Ifflands und eine tüchtige Schausp.in; seine Tochter 4) (Mathilde), geb. zu Stuttgart 1815, wurde für die Bühne erzogen und betrat dieselbe 1833 zu Weimar als jugendliche Sängerin mit dem glücklichsten Erfolge; seit 1834 ist sie 1. Sängerin am Hoftheater zu Gotha, wo sie sehr beliebt ist. — 5) (Charlotte Henriette), geb. zu Leipzig 1784, Schwester von H. 1 und 2, wurde vom Vater zur Sängerin gebildet und debutirte als solche bei dem Conzerte zu Leipzig 1800 mit allgemeiner Anerkennung; 1803 wurde sie Mitglied der ital. Oper zu Dresden, wo sie großen Beifall fand. 1806 machte sie mit ihrem Bruder Aug. Ferd. eine große Kunstreise, sang 8 Monate bei der ital. Oper in Wien und dann in Bologna, Siena, Mailand, Florenz, Neapel und Rom, überall mit dem glänzendsten Erfolge; sie wurde Mitglied der Academia filarmonica zu Bologna und erwarb sich den ehrenvollen Namen: la divina tedesca. 1812 vermählte sie sich in Rom mit einem Diplomaten und zog sich seitdem von der Bühne zurück. — Charlotte H. hatte eine schöne glo=

ckenreine Stimme von weitem Umfange; ihre Schule war die trefflichste und ihre Fertigkeit setzte eben so sehr in Erstaunen, als die tiefe Innigkeit ihres Gesanges zum Herzen drang und hinriß. Ihre körperliche Schönheit wurde erhöht durch Bescheidenheit und strenge Sittlichkeit, die ihr einen eben so ehrenvollen bürgerlichen als künstler. Ruf erwarben. (3.)

Hässlich (Aesth.). Weiße in seinem „System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee des Schönen (2 Bde. Leipzig 1830) hat zuerst trefflich nachgewiesen, daß der Begriff des H.en mit Nothwendigkeit aus der Idee des Schönen selbst als der eigne Gegensatz desselben gegen sich entwickelt werden müsse. Mit diesen philosophischen Subtilitäten ist aber für den praktischen Künstler, der sich nicht bereits in der feinen ästhetischen Sphäre der philosophischen Aesthetik orientirt hat, wenig gewonnen. Praktisch ausgedrückt, nennen wir h. Alles, was durch zweckwidrige Form, Widerspruch zwischen Inhalt und Form, Verstoß gegen Sitte und Anstand u. s. w. nicht bloß unser Schönheitsgefühl nicht befriedigt, sondern verletzt und unangenehm berührt, was uns an und für sich in der Vorstellung, um seinetselbstwillen mißfällt, nicht etwa eines Schadens, Schmerzes oder Nachtheils wegen, die uns daraus erwachsen könnten. Das H.e mißfällt uns durch den unmittelbaren sinnlichen oder moralischen Eindruck, den es auf uns macht. Auch das Laster ist h., und wird es in all seiner crassen Unschönheit auf die Bühne gebracht, so haben wir den moralischen Eindruck des H.n Es fragt sich nun, ob das H. oder unter welchen Bedingungen es auf der Bühne dargestellt und überhaupt in der dram. Poesie zur Erscheinung gebracht werden darf? Die Griechen unzweifelhaft vermieden es. Auch die Eumeniden, die bei Aeschylus auftreten, denke man sich nicht als fratzenhafte, widerliche Erscheinungen. Das Laster, weil es eben den moralischen Eindruck des H.n macht, worunter zugleich das ästhetische Wohlgefallen leidet, hatte in ihren dram. Dichtungen keinen Raum. Aristoteles sagt, daß der rein schlechte Charakter nicht dazu berechtigt sei, von dem dram. Dichter erfaßt zu werden. Das moderne Drama hat aber einen größeren Spielraum; das Psychologische, der Mensch wie er ist, das wirkliche Leben sind darin die Hauptsache; wir begehren weniger Idealistik als Wahrheit und schließen daher das H.e nicht von der Bühne aus. Es darf aber nur Mittel zum Zweck, nicht sein eigener Zweck sein, nur eine Dissonanz, die sich in der allgemeinen Harmonie auflöst. Den Eindruck des H.n z. B. macht der Charakter des Wurm in Kabale und Liebe; er dient aber nur als Hebel und die Verachtung, welcher er am Schlusse des Stückes anheimfällt, ist der Akt jener poetischen Gerechtigkeitspflege, wodurch die Mißstim-

mung wieder ausgeglichen wird. Weil aber Wurm nur kriecht und schleicht, die crasseste Schlechtigkeit an sich ist und nichts Großes und für nichts Großes wagt, so grenzte seine Erscheinung nahe an das Ekelhafte und Widerliche, was immer zu meiden ist. Ganz anders Richard III. bei Shakspeare, der wenigstens durch seine großen Zwecke, durch seine Kühnheit und Unerschrockenheit geadelt wird. Von Wurm wenden wir uns mit Abscheu ab, wir nehmen gar kein Interesse an ihm; Richard III. verfolgen wir mit gespanntester Neugier, wir vergessen die Häßlichkeit seiner moralischen Existenz uber den Aufwand von Geist und Kraft, womit er seine Zwecke in's Werk richtet. Auch ist er ganz ersichtlich nur die nothwendige Rückseite des guten Princips, welches in Richmond seinen Vertreter findet und triumphirt. Wenn aber schon Wurm nahe an das Widerliche grenzt, so finden wir bei den franz. Romantikern h.e Charaktere, welche sich bis zur Potenz des Scheußlichen erheben und verirren. So sagt Victor Hugo: „Nehmt die abscheulichste, zurückstoßendste, vollständigste, moralische Verworfenheit, legt sie in das Herz einer Frau, wo sie am besten ihre Wirkung zeigt, gebt ihr die königliche Würde, wodurch das Laster noch mehr gehoben wird, verschleiert dann diese moralische Häßlichkeit mit einem reinen Gefühl, mit dem reinsten, dessen eine Frau fähig ist, mit dem Muttergefühl, kurz macht aus einem Ungeheuer eine Mutter, und das Ungeheuer wird nur Theilnahme in Anspruch nehmen, es wird euch zu Thränen rühren; diese Creatur, die euern Abscheu erregt, wird euch zum Mitleid zwingen, und diese h.e Seele wird euch fast schön dünken. Verbindet die abscheulichste Sache mit einer religiösen Idee und sie wird heilig und rein. Hängt Gott an den Galgen, und dieser wird zum Kreuze.“ Nach diesen sowohl in ästhetischer wie moralischer Hinsicht h.en und verwerflichen Grundsätzen schuf Victor Hugo sein dram. Ungeheuer, Lukrezia Borgia. Hierüber hat Georg v. Reinbeck (Vergl. seine Abhandluug: die Macht des H.en in der schönen Kunst; deutsche Blätter, Septbr. 1840) viel Treffliches gesagt; er meint mit Recht, daß dieser Lukrezia eine Medea nicht entgegen gehalten werden könne, denn diese sei keine Verworfene und Verruchte, sondern ein gemißhandeltes beleidigtes Weib gewesen. Die moralische H.keit darf in keinem Falle, wie Victor Hugo will, mit einem reinen Gefühl verschleiert werden, wodurch sie noch h.er wird; sie trete vor uns mit all ihren furchtbaren Motiven, aber eben mit Motiven, mit großen Zwecken, mit gewaltiger moralischer Kraft, mit unerschrockener Consequenz: so allein kann sie unser Interesse gewinnen. — Wie soll nun der Darsteller verfahren, wenn er moralisch h.e Charaktere auf der Bühne zu verkörpern hat?

Er wird nicht carrikiren, den Dichter nicht übertreiben, durch forcirte Sprachweise, outrirte Mimik und Gesticulation und barocke Verkleidung das Charakterbild nicht in eine Fratze verwandeln, er wird sogar, wo es ihm nur möglich, die Intentionen des Dichters mildern dürfen; denn der Zuschauer nimmt zartere Rücksichten als der Leser. Hier sind zwar viele Klippen für den Schausp., wenn er z. B. Franz Moor sich selbst als grundh., mit einer Hottentottennase begabt u. s. f. schildern hört, oder wenn Richard III. ein gleich h.es Portrait von sich entwirft und äußert, er sei entstellt, verwahrlost, so lahm und ungeziemend, daß Hunde bellten, wenn er wo vorbeihinke. In solchen Stellen darf aber der Dichter, wenigstens vom Schausp. nicht wörtlich gedeutet werden; wollte der Schausp. die angegebene Maske realisiren, so würde er das zu unsrer Zeit so delikate Publikum anwidern und abstoßen. An vieles H.e hat sich unser Publikum indeß schon gewöhnen gelernt; man denke an die Art, wie wir die Teufel, die Höllengeister, die Furien u. s. w. auf der Bühne herauszuputzen pflegen; am Quasimodo, an die Wolfsschlucht, die auf den meisten Bühnen eine wahre Rüstkammer von tausenderlei Fratzen und h.en Erscheinungen zu sein pflegt, von denen sich der reine Geschmack mit Widerwillen abwendet. Leider hat gerade die Oper durch ihre Auswüchse viel dazu beigetragen, den Kunstgeschmack und das Schönheitsgefühl zu verwirren und auf Abwege zu bringen. (H. M.)

Haffner (Friedrich Wilhelm), geb. zu Dresden 1760, debutirte 1777, ging 1781 zur berliner Bühne, 1786 zur Wäser'schen nach Magdeburg, 1791 zur Schuch'schen nach Königsberg, von der er 1793 ab und nach Riga ging. 1794 debutirte er als Oberförster in den Jägern bei der Franz Seconda'schen Gesellschaft in Leipzig, deren Mitglied er bis zu seinem (uns unbekannten) Todesjahr blieb. Der Iffland'sche Almanach 1812 führt ihn noch als actives Mitglied der dresdener Bühne auf. — Wenige Schausp. sind von der Natur so begünstigt worden, als H. Ein wohlgebauter Körper, ein einnehmendes Gesicht, ein ehrliches freundliches Auge, ein geschmeidiges Sprachorgan und sein heller reiner Tenor, waren Eigenschaften die überall für ihn einnehmen und die Liebe des Publikums gewinnen mußten. Diese Naturgaben unterstützte H. trefflich durch ein Spiel, dem man es ansah, daß es aus warmem Herzen komme, das immer, bis in die kleinsten Nüancen, nach der Natur kopirt war. Sein Muster war Fleck, den er gern kopirte, ohne daß man es jedoch auffallend wahrnahm. H. hatte selbst in seinem Aeußern, wie in seinem Organe Aehnlichkeit mit Fleck; wie dieser, und der alte Koch hatte H. die Eigenthümlichkeit, auf die natürlichste Art eine Rede anzufangen, einen Einfall, so wie ganz

von ungefähr anzubringen, in die Rede Anderer einzufallen, und was der kleinen Künste mehr sind, durch welche schlichte, oft unbedeutende Schilderungen Bedeutsamkeit erhalten. Die vorzüglichsten Rollen in seiner Glanzperiode waren: Oberförster in den Jägern und im Vaterhause, Gouverneur im Benjowsky, Buchhalter Fest in Reue und Ersatz, Siegfried von Lindenberg, Zimmermeister Klarenbach in den Advokaten, Abbé de l'Epée, Buttler in Wallenstein, Odoardo, Wachtmeister in Minna von Barnhelm, Schweizer in den Räubern, Miller in Kabale und Liebe, Kriegsminister im Spieler, Oberster im Kind der Liebe, Graf in den Corsen und Schiffskapitain in Bruderzwist. Für die höhere Tragödie hatte er leider weder Sinn, noch Talent; aber mit ihm ging ein ächter Biedermann zu Grabe. (Z. F.)

Hagemann (Friedrich Gustav), geb. zu Oranienburg 1760, verließ die akademischen Studien und widmete sich der Bühne 1785. Von da an, bis 1812 war er Mitglied des Theaters in Stralsund, der Großmann'schen und Haßloch'schen Gesellschaft, der Bühne zu Bremen, Hamburg, Altona u. s. w. Er war im Fache zärtlicher, jovialer Liebhaber, jugendlicher Helden und einiger Charakterrollen ein zu schätzender Schausp., erregte aber selten die besondere Theilnahme seines Publikums. Uebrigens war er ein sehr umsichtiger Regisseur und glücklicher Theaterdichter, denn fast alle seine Stücke fanden auf der Bühne Eingang und Beifall, namentlich: Ludwig der Springer, Otto der Schütz, die Martinsgänse, Vetter Paul, der Weihnachtsabend, Friedrich von Oldenburg, der Maitag, Leichtsinn und gutes Herz u. s. w. Sie sind alle verständig angelegt, auf Bühnenwirkung berechnet, weshalb sie auch selten ihren Zweck verfehlten, doch ohne poetischen Gehalt. — Todesjahr unbekannt. (Z. F.)

Hagemeister (Joh. Gottfried), 1762 zu Greifswalde geb., lebte, nachdem er Philologie studirt hatte, einige Jahre als Privatgelehrter in Berlin und starb 1807 als Conrector am Gymnasium zu Anklam. Er verfaßte eine große Anzahl dram. Schriften, unter welchen sich besonders: die Jesuiten und Johann von Procida (Berlin 1787 und 1791) durch Lebendigkeit der Phantasie, Fleiß in der Ausführung und Richtung auf das Erhabene auszeichnen, Eigenschaften, welche auch die übrigen dram. Arbeiten H.'s besitzen; genannt zu werden verdienen: das große Loos, Woldemar, das Gelübde und Gustav Wasa. Auch schrieb H. eine Dramaturgie für Berlin und Deutschland in 2 Bänden, welche nicht ohne Werth ist. — Eine Sammlung seiner Dramen erschien von 1791—95 unter dem Titel:

Schauspiele. — H. war ein reichbegabter Dichter, welcher leider zu früh seine Feder niederlegte. (Thg.)

Hagn 1) (Charlotte von), 1814 in München geb. Ihre Kindheit verfloß in heiterster Aussicht. Da zertrümmerte das Schicksal den Wohlstand ihrer Familie, sie mußte eine selbstständige Stellung für das Leben suchen, und wandte sich zum Theater. Anna Lang, geb. Boudet, war ihre Lehrerin und unter ihrer Leitung betrat Charlotte 1828 die münchner Hofbühne als Afanasja in Graf Benjowsky. Ihre reizende Persönlichkeit, das weiche, wohlklingende Organ und der geistige Reiz einer naiven Frische sprachen gleich so an, daß eine Anstellung bei dem Hoftheater die Folge war. Nachdem sie das erste Zagen überwunden hatte, entwickelte sich das Geniale ihres Wesens bei so allgemeiner Anerkennung, daß sich ihr die höchsten Kreise der Gesellschaft öffneten und dadurch eine Bildungsschule darbot, die wenigen Darstellerinnen zu Theil wird. Scharfsinn, vereint mit dem erregbarsten Gefühl und einer seltenen Kraft förderten rasch ihre Auffassungsgabe, und wie die Künstlerin sich in der Gesellschaft geltend zu machen wußte, so trug die hier gewonnene Sicherheit dazu bei, ihre Charakteristiken im modernen Drama zu dem Vorzüglichsten zu gestalten, was bisher auf der Bühne gesehen worden. 1830 gastirte Charlotte H. auf dem Hofburgtheater in Wien mit größtem Beifall; 1831 feierte sie Triumphe in Dresden und Berlin; 1832 trat sie mit erhöhetem Erfolge wieder auf dem Burgtheater auf und ging dann nach Pesth, wo sie das Publikum zum Enthusiasmus hinriß. — In München hatte sich indeß Manches ereignet, was ihre Empfindung trübte und sie nahm daher ein Engagement bei der berliner Hofbühne an, deren Zierde sie seit dem Frühjahr 1833 ist und wo 1840 ein lebenslängliches Engagement mit ihr abgeschlossen wurde. Seit 1833 erwarb sich die Künstlerin in Berlin, so wie als Gastin auf allen größern Bühnen Deutschlands und auf den deutschen Bühnen des Auslandes den Ruhm der Meisterschaft. Sie wurde bei wiederholtem Besuch in Petersburg, Hamburg, Pesth u. s. w. in gleichem Grade gefeiert. Im Lustspiel als Muster einstimmig anerkannt, in Darstellung von Charakteren aus der höhern Gesellschaft von keiner anderen erreicht, haben zugleich die von ihr gegebenen naiv-sentimentalen Rollen und solche, wo eben nur Einfachheit und Gemüth zum Grunde liegen, wie etwa die Unbelesene von der Prinzessin Amalie von Sachsen, große Vorzüglichkeit; im Trauerspiel sind ihre Julia Ophelia, Gretchen in Faust, Louise in Kabale und Liebe u. s. w. vom entschiedensten Werth und Eindruck. Vom derben Landmädchen an bis zur Donna Diana und der abgeschliffensten Dama der modernsten Socialität, zeigt sich ihr

Talent, in den reichsten, feinsten, immer geist- und taktvollen Nüancirungen. Das Anmuthigste ist dabei die aus ihrer Natur hervorgehende Entschlossenheit, sich nicht dem bloß Hergebrachten, der Theater-Convenienz zu fügen, sondern frisch und frei das zu wagen, was in der Wahrheit begründet und vor dem Schönheits-Gesetz zu rechtfertigen ist. Der Geist der Improvisation, der ihren Darstellungen das Gepräge des vollen Lebens giebt, die umfassende Charakteristik und Modulation, die ihr zu Gebote steht, macht sie zugleich zur Rednerin, die den leichtesten Scherz momentan wie etwas Bedeutendes erscheinen läßt; als Vorleserin entwickelt sie dies Talent im höchsten Grade, so daß, als sie in Dorpat (wo sich kein Theater befindet) auf eine erhaltene Einladung Goethe's Faust vorlas, dies einen vollen Eindruck hervorbrachte. Selbstschaffend weiß sie auch oft ihre Rollen so umzubilden, daß die Verfasser bei dem sichtlichen Erfolge es gern vergessen, daß sie nicht mehr ihr Eigenthum vor sich haben. — Auch im gesellschaftlichen Kreise spricht sich die angeborene Grazie und Genialität, wie die Liebenswürdigkeit ihrer geistigen Bildung aus; es sind viele treffende Bemerkungen, Entgegnungen und Witzworte bekannt, welche blitzschnell und ohne allen Anspruch aus ihrem Munde hervorgingen, so daß man sie nicht mit Unrecht die deutsche Dejazet nannte. In ihrer heitern Philosophie enthebt sie sich den Rücksichten auf gewöhnliche Urtheile, läßt dem Schein nicht mehr Ehre und Recht, als er verdient und opfert ihm nicht ihre Lebenslust und Freudigkeit; sie vertraut ihrem Bewußtsein, das, nächst ihrer Religiösität (sie ist Katholikin) eine feste Stütze hat in der von jeher geübten Sorge für ihre, kürzlich verstorbene Mutter und für ihre Geschwister. Wünschenswerth wäre es, daß Charlotte von H. aus ihrem Tagebuch, von dem schon manches Interessante verlautete, eine Selbstbiographie herausgäbe. Da sie frühe in Kreisen lebte, die der Mehrheit verschlossen sind, und dort lernte, über vielen Schwächen Anderer zu stehen, während doch eine große Reizbarkeit sie auch nicht ganz entließ aus den Täuschungen des wandelbaren weiblichen Wesens, würden diese Memoiren gewiß unsrer Literatur willkommen sein; vorausgesetzt nämlich, daß sie auch hier dem Schein entsagte, was ihr gar wohl zuzutrauen ist. Könnte indeß erst dann, wenn die Künstlerin sich der Bühne entzöge, eine solche Selbstbiographie erscheinen, wollen wir sie nur einer spätern Generation wünschen. — 2) (Auguste), 1818 in München geb., Schwester der Vor., betrat die Bühne 1832 zu München unter Leitung Charlotten's und der Birch-Pfeiffer, die zur Einführung Augusten's eigens ein Schauspiel geschrieben hatte: Trudchen; eine Rolle, in welcher die Debütantin die auf-

munterndsten Beweise der Theilnahme erhielt. Ein Jahr später folgte sie der Schwester nach Berlin und war einige Zeit Mitglied des königsstädt. Theaters, um sich hier in verschiedenen Rollenfächern zu üben. Sie gab dann Gastrollen in Danzig, Riga und Petersburg mit Beifall, wo man ihr am kais. Hoftheater ein sehr annehmbares Engagement bot. Aus Liebe zur Mutter und den Geschwistern zog sie es aber vor, unter minder vortheilhaften Bedingungen sich bei der königl. Bühne in Berlin zu engagiren, wo sie hauptsächlich im Lustspiel mitwirkt und im Soubrettenfach so wie in naiven Rollen sich auszeichnet. (Gbz.)

Hahn, 1) (Ludwig Philipp), geb. 1746 zu Trippstadt in der Pfalz, studirte in Göttingen Jurisprudenz und war Mitglied des Dichterbundes, welcher daselbst blühte. Er starb 1813 als Präfectursekretär zu Zweibrücken. — H. ist Verfasser mehrerer Dramen, welche der Sturm- und Drangperiode angehören. Er schrieb die Trauerspiele: der Aufruhr zu Pisa, Graf Karl von Adelsberg, Robert von Hoheneccken, ferner die Operetten: Siegfried und Wallrad und Evchen. — Nur die Literaturgeschichten erwähnen H.s noch als eines talentvollen Dichters. — 2) (Carl Friedrich Graf von), geb. 1782 zu Remplin in Mecklenburg. 1797 — 99 lebte er mit seinem ältern Bruder in Hamburg, wo durch das deutsche Theater unter Friedr. Ludw. Schröder und ein franz. und engl. Theater, die sich dort befanden, seine Neigung für die dram. Kunst geweckt und genährt wurden. — 1799 ging er zur Universität Greifswald, wo die Gesellschaften von Kloos und Hansing und Carl Döbbelin spielten. Boten diese auch seiner Theaterlust wenig Befriedigung, so fachten sie dieselbe doch immer mehr an; auf sein Gut Remplin zurück gekehrt, gründete H. ein Liebhabertheater im großartigsten Style; hierher lud er Iffland ein, der auch mehrmals wochenlang dort weilte und Gastrollen gab. Um einen Begriff davon zu geben, wie H. dieses Liebhabertheater behandelt, mag hier die Thatsache erwähnt werden, daß er bei einem Gastspiele Ifflands diesem Künstler nicht allein ein sehr ansehnliches Honorar zahlte, sondern ihm auch einen kostbaren Brillantring und die Equipage sammt Kutscher und Bedienten schenkte, mit der er ihn nach Berlin bringen ließ; unter ähnlichen Verhältnissen gastirte die große Bethmann u. m. A. in Remplin. Zu solchen Festen wurden natürlich alle Gebildeten der Umgegend eingeladen und aufs köstlichste bewirthet. Aber das Alles genügte H. nicht: 1804 engagirte er plötzlich eine in den kleinern Städten Pommerns spielende Schausp. Gesellschaft, stellte sie unter Leitung des Schausp.s Scherer und ließ die Städte Wismar, Güstrow, Neu Brandenburg u. s. w. auf seine Rech-

nung bereisen. Nach dem Tode seines Vaters übernahm er 1805 das sogenannte Hoftheater in Schwerin, wo er ein Bildungs-Institut für junge Personen, die sich dem Theater widmen wollten, gründen wollte, aber auf so viele Schwierigkeiten stieß, daß er den Plan aufgab. Da der Zuschuß vom Hofe sehr geringe war, so spielte die Gesellschaft auch in Rostock, Wismar und Güstrow und blieb die Sommermonate zu Dobberan, wo damals in einem alten Magazin-Gebäude Vorstellungen gegeben wurden. H. war selten bei der Gesellschaft und überließ Führung und Kasse fremden Leuten, die nicht stets zum Vortheil des Unternehmers wirkten, der mit seltener Großmuth jedes Opfer brachte und das wahre Talent gern beförderte und glänzend honorirte. — Als 1806 der Herzog von Mecklenburg nach Altona floh, führte H. auf seine Kosten die Gesellschaft auch dahin und folgte 1807 dem Hof wieder nach Mecklenburg, reich an Beifall, aber viel ärmer an Geld. Große Verluste durch den Krieg, Mangel an Oeconomie und zu großer Aufwand zerrütteten H.s Vermögensumstände dergestalt, daß er 1808 der Disposition über sein Vermögen entsagen mußte; es wurde verwaltet — Wie? — das gehört nicht hierher. H. wurde Soldat, machte 1813 und 14 den Krieg mit und erwarb sich den Johanniter- und den russischen St. Wladimir-Orden. 1817 — 20 kehrte er zu seinem Steckenpferde: der Theaterdirection zurück und führte sie in verschiedenen Städten längere oder kürzere Zeit; 1821 übernahm er das Stadt-Theater in Lübeck, das er 1824 wieder aufgab, nachdem er der Kunst auch hier sehr große Opfer gebracht, behielt aber die artistische Leitung in Lübeck unter Engels Direction. 1829 führte er abermals eine Gesellschaft in Stralsund, Greifswald und Anklam, die er 1831 entließ, um die artistische Leitung in Königsberg zu übernehmen; hier konnte er sich aber nicht einigen und kehrte zurück, um das Theater in Kassel zu übernehmen; diese Unterhandlung zerschlug sich jedoch auch und H. ging auf sein Gut Neuhaus in Holstein; dort weilte er bis 1833, wo er das Theater in Magdeburg übernahm, es aber schon Anfangs 1834 an Director Bethmann überließ: im Herbste 1834 hatte er eine neue Gesellschaft zusammen und spielte bis 1836 in Altenburg, Chemnitz, Erfurt, Rudolstadt und Meiningen. 1837 übernahm er das Theater in Altona; dort unterlag er einer gefährlichen und langen Krankheit, während dem die Gesellschaft gekündigt ward und 1838 auseinander ging. Seitdem lebt H. theils auf seinem Gute, theils in Lübeck, wo er Antheil an der artistischen Leitung des Theaters nimmt. — Graf H. hat als darstellender Künstler nur auf dem erwähnten Liebhabertheater gewirkt, sonst sich blos mit der Direction beschäftigt; doch hat er einige

Passionen, die ihn auch bei den Vorstellungen thätig sein lassen; es ist: Schminken, (was er sich namentlich bei Comparserieen nicht nehmen läßt) Souffliren, Donnern und Blitzen und bei Zügen u. dergl. als Anführer figuriren. Welche Opfer er der Kunst gebracht, läßt sich leicht ermessen, da er einer der reichsten Gutsbesitzer Mecklenburgs war und Alles bei den Directionsführungen zugesetzt hat; aus den Trümmern seines wahrhaft riesigen Vermögens ist nur so viel geblieben, daß eine Leibrente für ihn ausgeworfen werden konnte; aber auch diese, die ihm ein sorgenfreies Leben sicherte, opfert er auf, um das unstete Geschick des Tespiskarrens zu theilen. So lange er vermögend war, fanden die Schausp. ein wahres Eldorado unter seiner Direction, er sorgte verschwenderisch für sie, während er selbst höchst mäßig lebte. Als Berlin von den Franzosen besetzt war und die königl. Kassen den Zuschuß für das Theater nicht zahlren, schoß H. auf Ifflands Verwendung eine so bedeutende Summe vor, daß die Gagen damit gedeckt werden konnten. — Bei zahlreichen andern Gelegenheiten bewies er sich eben so bereitwillig und uneigennützig. (T. M.)

Haibel (Jacob), geb. 1761 zu Grätz, widmete sich daselbst der Bühne, spielte dann auf einigen Provinzialtheatern und kam 1789 zum josephstädter Theater in Wien als erster Tenorist; hier blieb er bis 1804, wo er tief in Ungarn eine Organistenstelle annahm. H. war als Sänger nicht bedeutend, wurde aber als Komponist komischer Opern, wie: der Landsturm, der Tyroler-Wastel, die cisalpinischen Perrücken, Alle Neun, das Centrum u. a. viel genannt, obgleich diese Arbeiten keinen Kunstwerth, sondern nur das Verdienst passender Zusammenstellung populairer Melodien hatten. (3.)

Haide (Friedrich), geb. um 1770 zu Mainz, fing an Medicin zu studiren, folgte aber bald seiner Neigung zur Bühne, die er in seinem 20. Jahre betrat, ging 1795 nach Weimar, debutirte als Peter im Herbsttag, war 40 Jahre hindurch deren aktives Mitglied, und trat erst vor wenigen Jahren wegen Kränklichkeit von derselben ab. H. und Graff sind die ältesten noch lebenden Zöglinge aus der Goethe'schen Kunstschule. H. war als Held ein ausgezeichneter Künstler, obwohl nicht frei von einer gewissen Manier; Rollen wie Tell, Karl Moor, Otto von Wittelsbach, Bayard 2c. werden bei Denen sicher noch im besten Andenken stehen, die sie von ihm sahen. Er war ein Liebling Goethe's und vielleicht sein treuester Schüler. Zu Anfang dieses Jahrh.s fiel jedoch zwischen ihm und Goethe mancher Zwiespalt vor, so, daß H. 1808 zu einem Gastspiel nach Wien mit dem Gedanken ging, Weimar zu verlassen, wenn er in Wien gefiele, was jedoch nicht

der Fall war. Der Grund lag wohl vorzüglich darin, daß Declamation und überhaupt die Darstellungsweise der höhern Tragödie, die in H. ihren Culminationspunkt erreicht hatten, den Wienern damals all zu fremd waren und erschienen. — H. war auch ein Liebling Schiller's, und hatte das Glück in seinen letzten Tagen um ihn zu sein, ihn zu pflegen und ihm die Augen zuzudrücken. H. war ein eben so wissenschaftlich gebildeter, als rechtlicher Mann. (Z. F.)

Haizinger, 1) (Anton), geb. zu Wilfersdorf in Oesterreich 1796, sang in der Jugend schon in der Kirche und erwarb sich dabei solchen Ruf, daß man ihn auf 3 — 4 Stunden im Umkreise zu allen Kirchenfesten einlud. Er widmete sich der Pädagogie und wurde nach vollendeten Studien als Lehrer in Wien angestellt, studirte aber nebenbei fortwährend Musik und erwarb sich durch Mitwirkung bei Conzerten und dergl. solchen Ruf, daß Graf Palffy für das Theater an der Wien ihn zu gewinnen suchte, was auch gelang; so betrat er 1821 die Bühne mit dem glänzendsten Erfolge und bildete sich unter Salièris Leitung vollkommener aus. 1823 sang H. in Prag und Preßburg, 1824 in Frankfurt, Stuttgart, Mannheim und Karlsruhe mit dem größten Beifall; in Karlsruhe erhielt er eine lebenslängliche Anstellung, in der er sich noch befindet. Von hier aus hat H. an allen deutschen Bühnen mit Furore gastirt, eben so 1828, 29 und 30 in Paris, 1831 und 32 in London und 35 in Petersburg. — H. ist mit allen Gaben zu seinem Berufe reichlichst ausgestattet: ein männlich schönes Aeußere, ein ausdrucksvolles Gesicht, eine kräftige angenehme und sehr umfangreiche Stimme, große Kehlenfertigkeit und eine gediegene Bildung sind ihm eigen. In seinen Tönen, die voll, kräftig und gefühlvoll der Brust entströmen, und in seinem Vortrage, der besonders im ital. Gesänge den Culminationspunkt erreicht, liegt ein unwiderstehlicher Reiz, der den Hörer hinreißt. Leider liebt er die Verzierungen des Gesanges etwas zu sehr und gibt die Beweise seiner Fertigkeit oft, wo sie nicht angebracht sind. Als Darsteller ist er weniger bedeutend und in der Sprache konnte er den Oesterreicher nie verläugnen. — 2) (Amalie geb. Morstadt genannt Neumann-H.), geb. 1800 in Karlsruhe, erhielt die sorgfältigste Erziehung und zeigte schon in frühester Jugend eine mächtige Neigung zur Kunst, die von einer schönen und früh reifen Stimme unterstützt wurde. Im 12. Jahre bereits sang sie den Oberon in der Wranitzki'schen Oper mit großem Erfolge in einer einem wohlthätigen Zwecke bestimmten Vorstellung und von nun an schon stand ihr Entschluß fest, der Bühne anzugehören, der auch 1815 ausgeführt wurde. Sie wurde beim karlsruher Hoftheater für kleine Parthieen in der Oper engagirt, machte sich aber bald

auch in größern und im Schauspiele geltend und gewann in kurzer Zeit eine große Bedeutung; 1816 verheirathete sie sich hier mit dem Schausp. Neumann und trat bald nachher ihre erste Kunstreise an, auf der sie in Mannheim, München, Wien und Berlin gastirte und die glänzendste Aufnahme fand. Bis 1823 setzte sie den Besuch mehrerer bedeutenden Theater fort und ihr Ruhm stieg mit jedem neuen Gastspiele, dann verlor sie ihren Gatten und schien während der Trauerzeit künstler. auszuruhen. 1824 begann sie ihren Kreislauf von Neuem und der Enthusiasmus, den sie von da an bis 1827 abermals in Berlin und Wien, dann in Weimar, Stuttgart, Frankfurt, Leipzig u. s. w. erregte, überstieg alles, was man in der Art bisher gesehen, ja grenzte zuweilen (wie bei der Stiftung des Rosenordens in Leipzig) an kunstvergötternden Wahnsinn. 1827 machte sie abermals eine Pause, vermählte sich mit dem Vor. und unternahm dann neue Kunstreisen in seiner Begleitung; sie besuchte Paris, wo sie gleiche Anerkennung wie in Deutschland fand; später feierte sie den Triumph der deutschen Kunst auch in London und Petersburg. Im Vaterlande setzte sie ihre erfolgreichen Kunstreisen bis in die neueste Zeit fort; 1837 führte sie ihre älteste Tochter, 1839 ihre 2. aus erster Ehe in die Kunstwelt ein: dauernd hat Mad H. nur dem Hoftheater in Karlsruhe angehört. Amalie H. war von der Natur verschwenderisch für ihren Beruf ausgestattet; junonische Schönheit der Gestalt, die edelsten und ausdruckvollsten Züge, das wohlklingendste und umfangreichste Organ, angeborne Grazie und die feinste Bildung einten sich mit der reichsten Phantasie, der glücklichsten Auffassungsgabe, der höchsten geistigen Lebendigkeit und dem seltensten Darstellungstalent. Es gibt keine Sphäre in dem weiten Gebiete der dram. Kunst, in der sie nicht mit dem entschiedensten Erfolge gewirkt hätte, auf dem Soccus wie auf dem Kothurn bewegte sie sich mit gleicher Begabung und gleicher Sicherheit. Ihre Leistungen quollen stets unmittelbar aus der Seele, üppig, lebensfrisch, keck und in reizendster Natürlichkeit, was einer beschränkten Kritik Veranlassung gab, sie nur für eine glückliche Naturalistin zu halten, während doch der bewundernswerthe Takt, mit dem sie sich muthwillig an den äußersten Grenzen des Schicklichen herumtummelte, ohne dieselben jemals zu überschreiten, der glänzendste Beweis für ihre eminente Kunstfertigkeit lieferte. Sagte auch ihrem ewigheitern Temperament das Lustspiel am meisten zu und hat sie auch darin die höchsten Triumphe gefeiert, so fehlte ihr deshalb keineswegs die Befähigung für das Tragische; im Gegentheile riß sie durch die Tiefe und Innigkeit ihres Gefühles, durch die allgewaltige Leidenschaft in ihrer Darstellung um so mehr hin, als man diesen erhabenen

Schwung neben der schäkernden Muse der Komödie gar nicht vermuthen konnte. — Wie auf der Bühne so ist Amalie H. im Leben voll Liebenswürdigkeit, Geist, Laune und reizender Pikanterie, sie gehört zu den äußerst wenigen Schauspielerinnen, die ihren Stand als einen der bevorzugtesten auch im Salon und vor der höchsten Societät zu vertreten wissen, wie die Dejazet und Mars in Paris. Mit der letztern scheint sie auch die dauernde Jugend gemein zu haben, denn in dem für Deutschland sehr hohen Schausp.=Alter von 40 Jahren prangt sie noch in voller geistiger Jugendlichkeit und entzückt unser sonst sprödes Publikum in den jüngsten Rollen. Des Zusammenhanges wegen erwähnen wir hier ihre beiden Töchter: 1) Louise, geb. 1817 in Karlsruhe, wurde von der Mutter für die Bühne erzogen und betrat dieselbe an ihrer Hand 1837 in Breslau, spielte dann mit ihr in Dresden und Wien und ist seit 1838 Mitglied des Hofburgtheaters daselbst; und 2) Adolfine, geb. zu Karlsruhe 1819, betrat ebenfalls nach der sorgfältigsten Erziehung die Bühne an der Hand der Mutter 1839 zu Wien und gastirte 1840 mit derselben in Leipzig, Hamburg, Braunschweig u. s. w. Sie ist Mitglied des Hoftheaters zu Kassel. Beide Mädchen zeigen unverkennbar die Schule, aus der sie hervorgegangen, und der Geist der Mutter herrscht in ihrer Darstellungsweise; auch sie neigen sich vorzugsweise zum Lustspiele, obschon es ihnen für das Tragische an Mitteln (womit beide reichlich ausgestattet sind) nicht fehlt. — Ob sie ihre große Mutter an Talent erreichen werden, das kann — erst die Zukunft zeigen. Vergl. außer unzählichen Artikeln in allen deutschen Zeitschriften, Erinnerungsblätter aus dem Leben und Künstlerwirken der Frau Amalie H. Karlsruhe und Baden 1836. (3. — R. B.)

Halbe Preise (half-prices, Theaterwes.), eine den engl. Bühnen eigenthümliche Sitte. Zu einer bestimmten Zeit, gewöhnlich in der Hälfte der muthmaßlichen Dauer einer Vorstellung, bei einigen Bühnen auch ein für alle Mal mit dem Glockenschlage Neun werden sämmtliche noch unbesetzte Plätze an der Kasse zu h. P.n verkauft. Durch diesen Gebrauch gewinnt das Theater auch den Besuch derjenigen, welche erst spät die Geschäfte des Tages beenden, wie Kaufleute und deren Diener, Handwerker u. s. w.; die unbemittelte Klasse des Publikums aber die Möglichkeit, das Theater überhaupt besuchen zu können. Große Störung entsteht jedesmal wenn das Publikum zu h. P.n in der Mitte eines Aktes eingelassen wird, da es sich dann lärmend und geräuschvoll auf allen Plätzen verbreitet und die Darstellung eine ganz entschiedene Unterbrechung leidet. Aus diesem Grunde sind die engl. Theater, wenn nicht besonders anzie-

hende Stücke gegeben werden, gegen das Ende immer voller, das Publikum lebhafter und theilnehmender als zu Anfang. Daß keine Bühne neue Stücke zuletzt giebt, hat eben in dieser Sitte seine Ursache; dagegen werden besonders Possen, Pantomimen, Spektakelstücke zuletzt gegeben. Einige Theater haben sich dieser alten Sitte entziehen wollen, das Publikum aber besteht ihnen gegenüber hartnäckig auf seinem Rechte, und genau genommen, sind eigentlich beide Theile im Vortheil. Die pariser Theater, namentlich die kleinen, auf denen gewöhnlich 4 1- oder 2aktige Stücke jeden Abend gegeben werden, haben zwar nicht h. P. eingeführt, eine eigenthümliche Industrie aber gleicht dort dies Verhältniß aus. Vor jedem Theater halten sich Commissionaire auf, die den Hinausgehenden die Contremarken abkaufen und natürlich zu geringen Preisen wieder zu verkaufen suchen. So kann man leicht in Paris in 4 verschiedenen Theatern 4 Stücke sehen, ohne vielmehr als den vollen Eintrittpreis für ein Theater zu zahlen. Für wenige Sous sieht man ein Vaudeville, namentlich das letzte der Abendvorstellung und kann sich in dem Repertoir einer Bühne diejenigen Stücke wählen, die man sehen will, ohne deswegen Wiederholung schon Gesehener bezahlen zu müssen. In Deutschland bestanden die h. P. nur in Hamburg und Frankfurt a. M., wo sie jedoch schon seit langer Zeit abgeschafft sind. (L. S.)

Halberstadt (Theaterst.). Hauptstadt des gleichnam. Kreises im preuß. Reg. Bez. Magdeburg an der Holzemme mit 16000 Einw. — H. hat in der Theatergeschichte keine Bedeutung; ein einfach freundliches und zweckmäßiges Schauspielhaus besitzt die Stadt, das aber nur selten und auf kurze Zeit von reisenden Gesellschaften besucht wird.

Halbstiefel (Gard.), s. Stiefel.

Halem (Gerhard Anton von), geb. 1752 zu Oldenburg, wurde nach vollendeten Studien Landgerichtsassessor in seiner Vaterstadt und starb 1819 als Präsident der Landesregierung. H. war kein eigentlich produktiver Schriftsteller, dagegen sind seine Schriften durch Correktheit und Anmuth der Darstellung ausgezeichnet. Tüchtiges hat er als Historiker geleistet. Als Dichter fehlte es ihm an Phantasie. Er schrieb: Trudelinde. Schauspiel. Hamburg 1780. Aeschylos Agamemnon, Leipzig 1785. Wallenstein, Göttingen 1786. — Dram. Werke, Rostock 1784. — Irene. Monatsschrift, 1800—1805. — Schriften, Münster und Hannover 1803, geh. 9 Theile. — Als Mann von Bildung, Freisinnigkeit und Gelehrsamkeit wirkte er viel in seiner hohen Stellung. (Thg.)

Halévy 1) (Jacob Fromental), geb. 1800 zu Paris von jüdischen Eltern, er folgte von frühester Jugend

seinem Hange zur Musik und schon im 15. Jahre übertrug man ihm, als Schüler des Conservatoriums, das Amt eines Repetitors. Berton und Cherubini waren seine Lehrer in der Composition; 1819 erhielt er den ersten Preis des Instituts und im folgenden Jahre reiste er auf Staatskosten nach Rom. Er blieb 2 Jahre in Italien und in Deutschland und kehrte 1822 nach Paris zurück. Seine erste Oper: die Zigeunerin hatte er schon 1819 vollendet; doch sowohl diese, als die große Oper: Pygmalion und eine komische Operette wußten Neid und Kabale von der Bühne fern zu halten; endlich wurde 1827 im Théâtre Feydeau der Künstler, kom. Oper in 2 Akten gegeben; sie gefiel zum Theil, nur eine Arie, deren Wiederholung bei jeder Vorstellung gefordert wurde, ließ höheres Talent ahnen. Durch die Opern: le roi et le batelier, die er mit Riffaut zusammen schrieb, und Clari, 1828 im Théâtre italien gegeben, wurde er zuerst in weitern Kreisen vortheilhaft bekannt. Der Beifall, den die letztere fand, war für ihn um so schmeichelhafter, da Rossini auf dieser Bühne ohne alle Nebenbuhler herrschte. Die nächste kom. Oper: die Dilettantin von Avignon erlebte mehr als 50 Vorstellungen. Dann schrieb er die kom. Oper: die musikalische Sprache, die Ballete: Manon Lescaut und die Versuchung, und vollendete Herolds Ludovic, welche Arbeiten sämmtlich die günstigste Aufnahme fanden. Die große Oper: die Jüdin verbreitete seinen Künstlerruf weit über Frankreich hinaus und brachte ihm den Orden der Ehrenlegion; ihr folgten: der Blitz, Guido und Ginevra und die Dreizehn, die in Frankreich wie in Deutschland mit dem größten Beifall aufgenommen wurden. H. ist Professor am Conservatorium und seit 1836 Mitglied der Academie. — Von den ersten Compositionen H.s abgesehen, in denen er noch nach einer bestimmten Form für seine Art rang, ist die Jüdin sein bestes Werk; schöne Erfindung, Gedankenreichthum, Kraft und Melodie zeichnen dasselbe aus, und nur zuweilen hat er das Grasse und fast Widerliche der Handlung auch in der Musik zu sehr vorherrschen lassen; Guido und Ginevra, obschon sehr schöne Einzelnheiten darin sind, ist ein musik. Quodlibet, in dem nur pompöse Effecte gesucht und oft mit verwerflichen Mitteln erzielt werden. Dagegen sind die kom. Opern, besonders der Blitz und die Dreizehn, reich an angenehmen musik. Pikanterien und jener Leichtigkeit des Conversationstones, der der neuen franz. Schule so eigen ist. Im Ganzen hat H. wenig Selbstständigkeit, er hat sich an Herold und Auber genährt und kann dies nie verläugnen; Herold überragt ihn bei weitem, wogegen er über Auber steht in künstler. Besonnenheit und Wissenschaft. H. schreibt höchst geschickt und

kunstgerecht, aber ohne die nöthige Berücksichtigung der Kraft der Stimme; seine Instrumentation ist vortrefflich und oft meisterhaft, nur hascht er leider zuweilen nach unziemlichen Effekten. — 2) (Leon), geb. zu Paris 1802, Bruder des Vor., ist Verf. der Tragödien: Czaar Demetrius und Luther, dann einer Anzahl Lustspiele und Vaudevilles, die er mit Scribe und A. zusammen verfertigte. (S.)

Halirsch (Ludwig), 1802 zu Wien geb., widmete sich der Jurisprudenz, war beim Militairdepartement des Hofraths zu Wien angestellt und starb 1832 zu Mailand. Seine Balladen sind ausgezeichnet und auch als Novellendichter leistete er Tüchtiges. Als Dramatiker offenbarte er ein reichbegabtes, mit blühender Phantasie ausgestattetes Talent, das Großes zu leisten versprach. Er verfaßte: dramaturgische Skizzen, Leipzig 1829. 2 Theile. — Petrarka, dram. Gedicht, ebend. 1823; die Demetrien, Trauerspiel, ebend. 1824; der Morgen auf Capri, dram. Gedicht, ebend. 1829 und Hans Sachs, Schauspiel — Gewandtheit der Erfindung und lebendige Darstellung zeichnen alle seine Produkte aus. (Thg.)

Halle (Theaterstat.). Hauptstadt des Kreises gl. N. in dem preuß. Reg. Bez. Merseburg, mit bedeutenden Salzwerken, einigen Fabriken, einer frequenten Universität und 24000 Einw. — H. ist seit 1810 in die Theatergeschichte Deutschlands eingetreten. Zwar sollte die Stadt schon 1787 eine Bühne erhalten, als Karl Theophilus Döbbelin vermöge seines Privilegiums für den ganzen preuß. Staat auch in H. spielen wollte; der akademische Staat erklärte dies jedoch für unverträglich mit den Verhältnissen einer Universität und Döbbelin mußte diese Unternehmung aufgeben. 1810 aber erhielt H. ein Schauspielhaus, durch mehrere angesehene Bürger, an deren Spitze der Arzt, Oberbergrath und Professor Dr. Reil stand. Dieser Verein ließ auf seine Kosten ein altes, massives Gebäude, welches früher ein Kloster, später eine Stadtschule und dann Garnisons- und Universitätskirche, Magazin u. s. w. gewesen war, zum Theater einrichten; zur Herstellung der fehlenden innern und äußern Verzierungen des Hauses, wozu keine Mittel mehr vorhanden waren, veranstaltete Professor Dr. Schütz, der sich damals mit der dram. Künstlerin Hendel verbunden hatte, einige Darstellungen auf der neuen Bühne und so wurde von einer Privatgesellschaft 1811 mit Emilia Galotti und später mit Kotzebue's Don Ranudo und Stoll's Scherz und Ernst, das neue Schauspielhaus eröffnet und eingeweiht. Voran ging ein von Mad. Hendel-Schütz gesprochener, von Hofrath Schütz verfaßter launiger Prolog, der den Schicksalswechsel des Gebäudes beschrieb. Beide

Vorstellungen fanden enthusiastischen Beifall und der Betrag der Einnahme war zur Bestreitung der noch erforderlichen Ausgaben vollkommen hinreichend. Es erschien zum Andenken an jene festlichen Tage, eine besondere Schrift: Darstellung der Einweihung des neuen Schauspielhauses zu Halle. Auf diese Privat-Einweihung folgte im Juni 1811 die öffentliche, durch die weimar'sche Hofschausp.-Gesellschaft, die in diesem und im nächsten Sommer eine Reihe von Darstellungen in H. und in dem benachbarten Badeorte Lauchstädt gab. Wahrhaft klassische, musik. und dram. Kunstgenüsse wurden H. damals zu Theil. Leider aber hörte diese Verbindung der Bühne zu H. mit der weimarschen schon 1813 wieder auf; H. hatte 2 Jahre kein Theater und erst beim Friedensfeste 1815 veranstalteten Professor Dr. Schütz und seine Gattin wieder eine theatral. Feier, welche von einem Prologe des ältern und einem allegor. Vorspiele des jüngeren Schütz eingeleitet wurde. Von 1816 an spielten nach einander die reisenden Gesellschaften der Directrice Walther und die Directoren Nitschke und Gerlach; 1828 kam Bornschein mit seiner Truppe nach H., der das Schauspielhaus den Reil'schen Erben abkaufte, aber bald Banquerott machte und es wieder verkaufen mußte. Die Universität, die gerade vom König ein Geschenk von 40,000 Thlr. zur Errichtung eines neuen akademischen Gebäudes erhalten hatte, kaufte das durch sein Alterthum und seine Schicksale merkwürdige Haus, und ließ es 1830 bis auf den Grund niederreißen. Die schönen von dem Maler Pozzi in Dessau gemalten Decorationen und sämmtliche Utensilien wurden um ein Spottgeld verkauft. — Seitdem mußten sich nun die Theaterfreunde H.'s und die Gesellschaften der Directoren Atmer, Böttner und Lohmeyer bis 1834 mit Nothbühnen im Reithause, im Saale des Gasthofes zum Kronprinzen und dem des Rathskellers behelfen. Da aber diese nach einander benutzten Locale nicht einmal die Einnahme zu Deckung der Kosten eines Theaters für ein Paar Monate gewährten, so mußte H. bis 1837 den Genuß eines Schauspiels gänzlich entbehren. — Dann trat der Oberbürgermeister Mellin an die Spitze eines Vereins zur Erbauung eines neuen Schauspielhauses; durch Actien wurden 13000 Thlr. zusammengebracht und dann 1836 und 37 ein neues Theater gebaut, das freilich nicht so schön und groß als das frühere ist, auch weniger Decorationen, die wieder von Pozzi gemalt wurden, hat, aber doch dem Bedürfnisse entspricht. — Die Actionaire erwählten aus ihrer Mitte 3 Mitglieder zu einem Comité, der nur die Vermiethung und Verwaltung des Hauses besorgt. Das Aeußere desselben ist höchst einfach und bedeutungslos; im Innern hat es 2 Reihen Logen, (die aber so

weit vom Portal der kleinen Bühne zurückstehen, daß man nur auf den vordersten Plätzen sehen und hören kann) ein Parquet, Parterre und eine Gallerie. Es faßt 6—700 Zuschauer; an einem Foyer, wie an Garderobezimmern u. an Localen fehlt es gänzlich; die äußern Mauern bilden zugleich die Rückwände der Logen, so daß nicht einmal ein Corridor dazwischen ist; auch ist der Zauschauerraum nicht in elliptischer Form (die längst als die, in acustischer wie optischer Hinsicht, beste anerkannt ist) sondern in der eines länglichen Vierecks errichtet. — Die erste Gesellschaft, die im neuen Schauspielhause spielte, war die des Directors Bethmann, die es im April 1837 mit einem Prolog und Schiller's Braut von Messina eröffnete. 1838 spielte sie wieder in H., im Herbst aber kam an ihre Stelle die Gesellschaft des Directors Böttner, die auch im Frühjahr und Herbst 1839 in H. spielte. Im Frühjahr 1840 kam die Bethmann'sche Gesellschaft wieder, kehrte aber im Herbste nicht zurück und H. hat daher einstweilen wieder kein Theater. Vergl. die zahlreichen geschichtlichen und kunstkritischen Aufsätze über das Theater in H. vom Prof. Dr. Schütz, in dem h.schen Volkskalender für 1838 (wo auch eine Abbildung des neuen Schauspielhauses beigefügt ist) und in den Zeitschriften: Allgemeines deutsches Nationalblatt, Jahrg. 1837 No. 11—14. Hallisches Wochenblatt, Juni 1837. Hallischer Courier, April 1837 und Provinzialblätter für die Provinz Sachsen April 1838. (Prof. Dr. Sch.)

Hallmann 1) (Johann Christian), 1650 in Schlesien geb., widmete sich in Breslau der Jurisprudenz, lebte als Sachwalter daselbst und starb 1704. Seine Trauer-, Freuden- und Schäferspiele sind ganz im Geiste der Hoffmannswaldau-Lohensteinischen Schule geschrieben. Außerdem verfaßte er noch Schauspiele u. s. w., welche sich in Zeitschriften zerstreut finden. — 2) (Karl Israel), bekannter schwedischer Dichter, gest. 1800. Er verfaßte besonders dramatische Parodieen, die voll kom. Kraft sind und sich einerseits Hollberg, andrerseits Bellmann nähern. Zu nennen sind: Det underjordeska bräuneriet (die unterirdische Brandweinbrennerei); Caspar und Dorothea; das Kaffeehaus in der Straße Stor Kyrkobrinken; endlich das schöne kleine Schauspiel: Tillfället gör tjufven (Gelegenheit macht Diebe). (Thg. — M.)

Halsband (Gard.), ein Band, eine Schnur, Spange, Kette oder dergl. die als Schmuck um den Hals getragen wird. Gewöhnlich findet man vorne ein Schloß mit Steinen, ein Medaillon, Kreuz oder dergl.; Stoff und Form des H.s ist unendlich verschieden.

Halsberge (Gard.), diejenigen Theile des Panzers, die Hals und Brust bedecken.

Halsbinde (Gard.), ein am Halse festanliegendes, gewöhnlich mit einer Schnalle zusammen gehaltenes Kleidungsstück für Männer, dessen Form und Farbe nach der Mode wechseln. Schwarze H.n sind indessen am meisten üblich; sie geben dem Halse ein dünneres, weiße dagegen ein dickeres Ansehen. Eben so macht eine schmale H. den Hals scheinbar lang, eine breitere dagegen kurz. Das zu feste Zusammenziehen der H. ist höchst ungesund.

Halsgeschmeide (Gard.), gewöhnlich eine Kette entweder einfach aus edlem Metalle verfertigt, oder aus einzelnen Zierrathen, wie Sterne, Halbmonde, Sonnen u. dergl. zusammen gereiht und mit Perlen, Steinen u. s. w. besetzt; vornehmlich ein Schmuck der Frauen im Orient, doch auch in Europa üblich. Bei den alten Völkern trugen auch die Männer H. und besonders bei den Römern wurden verdiente Krieger damit beschenkt.

Halskrause (Gard.), eine Halsbekleidung von feinem weißen Zeuge, welches in Falten gelegt ist; jetzt nur von Frauen und den protestant. Geistlichen getragen; im Mittelalter trugen auch die Männer H.n. (B.)

Halsstimme (Mus.), ein fehlerhafter Ansatz der Singstimme, der aus zu weniger oder zu breiter Oeffnung des Mundes entsteht; zuweilen auch irrig gebraucht für Falset, Fistel oder Kopfstimme (s. d.).

Haltung (Aesth.). Wie der Körper in Bewegung oder Ruhe eine schöne H. haben kann, in künstlerischen Darstellungen aber z. B. beim Ballet, wie überhaupt beim Tanz, bei der Declamation u. s. w. haben muß, so ist auch von jedem Kunstwerke eine schöne H. zu verlangen. Die Bedeutung des Wortes ist aber in diesem Bezug auf die Kunst mehr geistiger Natur. H. bedeutet in ästhetischer Hinsicht gleichsam das geistige Band welches die einzelnen Theile verbindet, das Wohlverhalten dieser unter einander und zum Ganzen, den Grundcharakter, aus dem das Kunstwerk hervorgegangen und mit dem es angelegt und consequent durchgeführt ist, die durchgehende Art der Ausführung eines Tonstücks, einer Declamation, eines Gedichts, einer Rolle. Wir sprechen von einer edlen, schönen, strengen, consequenten, aber auch von einer unedlen, unschönen, weichlichen, losen, verschwommenen H. irgend einer künstlerischen Produktion. Die körperliche H. auf der Bühne, bei mimischen oder orchestrischen Darstellungen; betreffend, s. Attitüde, Stellung rc. (K.)

Hamadryaden (Myth.), eine der mythischen Personificationen des Pflanzenlebens, als dessen Beschützerinnen

sie angesehen wurden. Vergl. Dryaden, von welchen sie sich dadurch unterscheiden, daß sie einem einzelnen Baum zugehören, dessen Schicksale sie theilen, folglich auch das Loos der Sterblichkeit. (F. Tr.)

Hambuch (Karl), geb. 1797 zu Berlin, zeichnete sich schon auf der Schule durch seine schöne Discantstimme aus, studirte deshalb Musik und brachte es zu einer bedeutenden Fertigkeit auf der Violine. 1817 jedoch betrat er in Aachen die Bühne als Tenorist mit großem Erfolge und sang hierauf wechselnd in Köln, Düsseldorf u. s. w. 1818 ging er nach Wien, 1819 nach Stuttgart, wo er lebenslänglich angestellt wurde; von hier aus gastirte er an allen bedeutenden Theatern Deutschlands mit dem größten Beifalle; 1833 zog er sich wegen Kränklichkeit von der Bühne zurück, nachdem schon einige Jahre seine Beleibtheit störend auf seine Leistungen gewirkt und starb 1834 in Stuttgart. — H. hatte eine überaus schöne, in Höhe und Tiefe gleich wohlklingende Stimme und die gediegenste musik. Bildung; auch war sein Darstellungstalent nicht unbedeutend, obschon ein angebornes Phlegma dasselbe nur selten zur Entfaltung kommen ließ; heroische Parthieen waren ihm am meisten zusagend, und sein Florestan, Othello, Massaniello u. s. w. waren Leistungen, die schwer zu übertreffen sein dürften. (3.)

Hamburg (Theaterstat.), freie deutsche Stadt an der Elbe, Alster und Bille, unweit der Mündung der Elbe in die Nordsee gelegen, einer der bedeutendsten Handelsplätze der Welt, mit 120,000 Einw. — Wenn irgend eine Bühne Anspruch darauf machen kann, in ihrem Entstehen und Fortschreiten mit aufmerksamen Blicken beobachtet zu werden, so ist es wohl die zu H.; ihre Geschichte repräsentirt gewissermaßen die des gesammten deutschen Bühnenwesens, sie ist außerdem die einzige in Deutschland, die seit 1786 bis auf den heutigen Tag, also 55 Jahre, ein eigenes stehendes Theater erhielt, ohne sich des mindesten Zuschusses von Seiten des Staates erfreuen zu können. Auch in H. waren Fastnachtsspiele die ersten Versuche theatral. Vorstellungen. Sie fanden, ausgeführt von Handwerkern, so großen Anklang, daß von der Kanzel herab gegen diese Festlichkeiten gepredigt wurde. Bis tief in's 17. Jahrh. dauerten diese Fastnachtsspiele fort, doch wurden sie schon gegen Ende des 16. Jahrh.s geregelter, und es erstanden schon Prinzipale; von Sonnenhammer, gekrönter Poet, ist als einer der ersten zu nennen, welcher H. mit seiner Bande bereiste. — 1630 wurde von jungen Leuten das erste Schauspiel aufgeführt; es ist betitelt: Irenaromachia, das ist: eine newe Tragicomödia von Fried und Krieg, Auctore Ernesto Stapelio. Bis um 1685 waren H.s Marktplätze mit Bu-

den zu Gaukeleien u. s. w. übersäet, dann trat endlich eine ernstere Epoche ein: Magister Johann Veltheim kam 1692 mit seiner Truppe nach H. — Die komische Person, der Hanswurst wirkte auch in H., besonders auf die Zuschauer, obwohl sich Veltheim's Truppe sächsische hochdeutsche Comödianten schalt. Sie reiste ab und zu und spielte zuletzt 1721 in H. Die Wittwe Veltheim, Anna Catharina, dirigirte die Truppe bei den [illegible] Besuchen. 1724 erschienen hochfürstlich würtembergische, denen sich hochdeutsche wienerische Hofcomödianten anschlossen. Bis zu 1725 trafen die Banden Elendson's, Hoffmann's, Spiegelberg, (oft mit Denner vereinigt) und 1725 die renommirtere Försters ein, die sich auserlesene und gewiß remarquable hochdeutsche Comödianten-Compagnie nannte. Diese Vorstellungen fanden im 17. Jahrh. in einer großen Bude in der Fuhlentwiete statt; dann im Hof von Holland in derselben Straße. Veltheim spielte 1702 im holländischen Oxhoft und 1709 und 21 in einer Bude auf dem großen Neumarkte; die Denner-Spiegelberg'sche Bande ebenfalls in der Fuhlentwiete. 1733 kam der Prinzipal Ferdinand Müller, 1734 Friese, 1736 Joh. Ferd. Beck, 1738 Joh. Friedrich Lorenz mit der weimarschen Hofcomödianten-Gesellschaft, 1739 der starke Mann, Karl von Eckenberg. Auch war 1677 auf dem Gänsemarkte ein Operntheater errichtet worden; nachdem dieses 1740 von der Operngesellschaft und der Neuberin geräumt wurde, zog Joh. Ferd. Müller mit seiner Gesellschaft ein. 1740 spielte Joh. George Stoll, hessencasselscher privilegirter Hofprinzipal, ihm folgte eine holländische Comödianten-Truppe in der Fuhlentwieter Bude, 1741 spielten daselbst franz. Possenspieler, 1744 trieb der starke Mann abermals sein Wesen, bis 1747 auf dem großen Neumarkte eine ansehnliche Bretterbude erbaut wurde, worin bis 1748 die comédiens français et italiens Vorstellungen gaben und die ersten waren, die in dieser Sprache Glück machten; sie weckten aber auch dadurch wieder den Bannstrahl von der Kanzel, der sie indeß eben nicht schwer zu treffen schien. Nach ihnen traf Nicolini mit seinen Kinderpantomimen ein und erndtete Ehre, Beifall und Geld, wenn auch Lessing sie später abgerichtete Affen nannte. 1752—53 kamen 2 übel berüchtigte Prinzipale, Reibhard und Kuniger; ersterer gab in einer Bude auf dem Pferdemarkte seine, mit Schattenspielen und Hocuspocus gemengten Vorstellungen, denen es anfänglich nicht an Gaffern fehlte. Der Andere gab mit seinem hübschen Weibe, mit Amberg und Frau etc. neben Arlequinaden, Moliérische, und Gellert'sche Lustspiele und Singpossen. Bemerkenswerth ist, daß Franz Schuch

sein Arlequin und vornehmster Komödienspieler war. Die Comödienzettel dieser Unternehmung wimmelten von jämmerlichen Reimereien. In denselben Jahren hausten auf dem, aus einem Dragonerstall umgeschaffenen Theater, ital. extemporisirende Possenspieler und Pantomimiker, die großen Beifall einerndteten; auch ähnliche franz. trafen ein. Von jetzt an verschwanden aber nach und nach die After und Budenprinzipale und ein he[illegible] begann in H. allgemeiner zu werden. Bis die Regeneration der Neuberin begann, (1728) waren es Marionettenspiele, Schattenwerke, malerische Ausstellungen, Fecht-, Kampf- und Hetzspiele, Thier- und Menschenkämpfe, die das Publikum unterhielten. — Die Oper betreffend, so hatte Gerhard Schott, ein Freund und Beförderer der Wissenschaften und Künste, sich 1677 mit einigen Musikfreunden zur Begründung einer Oper vereinigt nnd bald stand auf dem Hinterplatze des Gänsemarktes ein Operntheater, welches 1678 eröffnet wurde. Das erste Singspiel hieß: der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch. Die Kirche eiferte auch gegen die Oper und belastete die Mitglieder mit Schandthaten, Landflüchtigkeit &c., Andere kämpften wacker dafür und retteten sie dadurch vom Untergange. Schott führte die Direction oft selbst, wechselnd mit interimistischen Verpachtungen, die sich nach seinem Tode wiederholten, bis unter Monza 1738 die deutsche Oper einging. Das Theater war verfallen, die Garderobe verdorben, die Decorationen veraltet und das Haus selbst baufällig geworden. 1740 hielt Angelo Mingotti im reparirten Opernhause seinen Einzug; er hielt die ital. Oper bis 1743, dann trat eine lange Pause ein, bis Pietro Mingotti, Angelo's Bruder, mit einer vollständigen Truppe aus Prag dem Unternehmen einen neuen Schwung gab. 1746 entließ Mingotti seine Gesellschaft, rekrutirte sich neuerdings in Leipzig und brachte sogar Gluck als Kapellmeister nach H.; aber Nicolini's Pantomimen, Schönemann's und Bigottini's deutsche und franz. Gesellschaften machten nach vergeblichen Versuchen, sich zu halten, 1753 seinem Unternehmen ein Ende. Die deutsche und ital. Oper bestand also 75 Jahre. Nur in den Zwischenpausen benutzte das gedrückte deutsche Schauspiel das Opernhaus. Die Regeneration des Schauspiels in H. datirt sich vom Jahre 1728, und man verdankt sie der Neuberin (s. d.). 1728 besuchte sie H. und gab in der Fuhlentwieter-Bude Vorstellungen; sie bestanden noch aus elenden extemporirten Stücken, Burlesken und franz. langweiligen Trauerspielen. Doch zeichneten sich schon ihre Anschlagzettel durch größere Einfachheit aus, so wie selbst die Burlesken von den gröbsten Späßen gereinigt wurden. Wenn gleich die Gesellschaft neuer hochdeutschen Comö-

dianten, wie sie sich nannte einiges Aufsehen erregte, so war doch der Geschmack für die Oper damals noch nicht genug gesunken, um ihr nicht gefährlich zu werden, und sie zog bald wieder von dannen. In den Jahren 1729, 30, 32, 33 und 35 finden wir sie wieder in H.; die Gesellschaft hatte sich von Jahr zu Jahr gebessert, doch von der franz. Manier konnte sie sich jetzt noch nicht ganz frei machen, griff auch nach zu viel verheißenden Comödienzetteln, ohne jedoch ihr Ziel aus dem Auge zu verlieren. 1733 nahm sich ein patriotischer Hamburger, der dram. Schriftsteller Georg Behrmann ihrer an, der sie zuweilen mit Geld und auch mit Trauerspielen, den ersten nennenswerthen deutschen, unterstützte; besonders sein Timoleon, der Bürgerfreund z. B. errang sich großen Beifall. Als aber 1735 niedrige Possen und Uebertreibungen dem regelmäßigen Schauspiele vorgezogen wurden, ließ die Neuberin im gerechten Unwillen ihre Vorwürfe zu laut werden, weshalb sie die Hamburger eine undankbare stolze Frau nannten. 1736 kam sie zuletzt mit dem Hanswurst, 1737 (nach dem Auto-da-fe desselben in Leipzig) ohne ihn nach H. Sie bezog nun das Opernhaus, aber die Opernfreunde waren gegen sie. Trotz aller Verbesserungen, trotz der auf Joh. Adam Scheibe's Rath eingeführten Verbindung der Musik mit der Poesie in den Zwischenakten, traf sie das Loos der Nichtanerkennung, das sich bei ihrem letzten Besuche 1739 abermals wiederholte. Von allen Seiten, sogar von den Budenspielern, überflügelt, brach ihr Muth und sie griff wieder zu ihren alten Schnacken, Schnurren, Prunk und Flitterstaat. Ihre Freunde konnten gegen den Strom nicht ankämpfen. Ein Ruf der Kaiserin Anna nach Petersburg rettete sie. Sie verscherzte sich übrigens durch ihre Abschiedsrede auf immer die Erlaubniß, in H. spielen zu dürfen. Joh. Friedr. Schönemann, durch Mitglieder unterstützt, die Deutschland's Stolz auf lange Zeit blieben, wie Konrad Eckhof, Konrad Ernst Ackermann, Mad. Schröder, Mad. Schönemann und Tochter ꝛc. eröffnete 1741 das Theater im Opernhause, mußte jedoch trotz eines guten und bunten Repertoires (es wurden sogar Ballete, wiewohl ohne besondere Pracht gegeben) im Dezember schon schließen und H. verlassen. Mad. Schröder verließ Schönemann's Truppe bald nachher, sammelte eine eigene um sich und ging mit ihr nach H. Schönemann eilte ihr nach, sein Privilegium zu schützen; aber die Schröder blieb Siegerin; sie spielte im Opernhause 1742—43, zog der theuren Miethe wegen 1743 in die Fuhlentwieter-Bude, löste dann aber ihre Truppe auf und ging mit Ackermann nach Danzig. Schönemann bezog nun mit seiner bereicherten Truppe 1747 abermals das Opernhaus;

die Leistungen Eckhof's, Starks, Krüger's und Heidrich's trugen dazu bei, dem Kunstgeschmacke eine höhere Richtung zu geben, nur die französirende Manier dominirte noch immer; beiläufig wurden in diesem Jahre zuerst die Zahl der Aufzüge auf den Anschlagzetteln bemerkt. 1750, 51 und 53 wiederholten sich die Besuche Schönemann's in H. Aber trotz der verbesserten Gestalt des Schauspieles reichte die Unterstützung des Publikums nicht zu und er mußte abermals wandern. Bigottini spielte mit einer ital. Truppe 1753 im Dragonerstalle; das Fremdartige gefiel und wurde bevorzugt. Auch brachte er, woran Schönemann scheiterte, ein Abonnement zu Stande. Als Schönemann 1754 wiederkehrte, verband er sich mit Mingotti; doch veranlaßte dies Mißhelligkeiten unter den gegenseitigen Mitgliedern, und als die Eintracht einkehrte, wollte die Kasse nichts mehr auskehren, mithin trennte man sich wieder. — Zu den dram. Schriftstellern jener Zeit gesellte sich nun auch Lessing (s. d.), dessen Damon in jenem Zeitraume zuerst gegeben wurde; aber alles vergebens! Im November mußte Schönemann schließen und vermiethete das Lokal an den ital. Operndirector Locatelli. Dieser erhöhte die Preise und jede Klasse des Publikums strömte ihm zu. Ihn löste 1755 die Koch'sche Gesellschaft ab. Sie gab jeden Abend ein Quodlibet, bestehend aus einem Lustspiel, Trauerspiel oder Operette, einem Intermezzo oder Ballet und einem lustigen auch wohl sehr lustigen Nachspiel. — Ihm folgte 1756 die Schuch'sche Gesellschaft; sie führte, der fußgefaßten Regelmäßigkeit zum Trotz, den Hanswurst wieder vor; aber weder an ihm noch an der zusammengestoppelten Compagnie fand das Publikum Behagen und er mußte bald wieder das Weite suchen. Schönemann's Gesellschaft hatte sich in Mecklenburg-Schwerin sowohl in moralischer als künstler. Hinsicht mächtig gehoben und sie bezog 1756 abermals die Bühne beim Dragonerstalle. Krüger's, Schlegel's, Gellert's, Behrmann's und Lessing's Arbeiten bildeten den Stamm des Repertoirs. Eckhof und Löwen führten Schönemann's gut angelegte Plane durch; das Publikum ließ es nicht an Unterstützung fehlen, und doch mußte dieses Theater seinen Umsturz erleben. Schönemann's Pferdeliebhaberei verschlang die Früchte des Fleißes, er schloß 1757 die Bühne und wurde Pferdehändler! — Die Mitglieder wollten gern bei einander bleiben, Gelder wurden zu dem Ende vorgeschossen, und es wurde an Eckhof, der kurz vor dem Schlusse die Bühne verlassen hatte, die Aufforderung erlassen, sich wieder einzustellen. Dies geschah und man versuchte, sich selbstständig zu erhalten; da dies aber für die Dauer nicht glücken wollte, wurde Koch aus Leipzig berufen, der

mit einer vollständigern Gesellschaft die Direction übernahm. — Koch vertauschte den Dragonerstall mit dem reparirten Operntheater und es gelang ihm, sich — kleine Abstecher nach Lübeck abgerechnet — von 1758 — 63 zu halten. Er brachte große Abwechslung in die Vorstellungen, cultivirte besonders das Lustspiel und war einer der ersten Beförderer der deutschen komischen Oper, die allgemein ansprach. Aber sie weckte auch böse Kämpfe, Satyren und eine Masse von Streitschriften gegen Koch. — Schlüßlich nur noch, daß Koch in den Zwischenakten der Trauerspiele platte Intermezzen, o er nach denselben, prunklose Ballete produciren ließ. — 1763 beendete Koch seine in H. mit Glück geführte Unternehmung und kehrte nach Leipzig zurück. — Ackermann traf nun mit seiner Gesellschaft ein. Die ersten Künstler Deutschlands sammelte er um sich. Er selbst glänzte in Mantelrollen, launigen Vätern und Charakterrollen, seine Frau in ersten Rollen des Trauerspiels und Lustspiels. Friedr. Ludw. Schröder, damals vorzüglich in komischen Bedientenrollen, Dorothea und Charlotte Ackermann, ein glänzendes Doppelgestirn, bildeten diese berühmte Familie. Ihr schlossen sich an: Eckhof, Schulz, Karol. Schulz, Löwe, Mierk und Frau, Böck, Schröter, später Borchers und die Hensel. 1764 eröffnete er die Bühne im Theater am Dragonerstall, welches er von Koch gemiethet hatte. Koch wurde bald neidisch und wollte sein Eigenthum nicht fürder in Miethe überlassen und schon gedachte Ackermann nach Königsberg zurückzukehren, als die Elite H.s in ihn drang, ein eignes Haus zu bauen, wozu ihm der Vorschuß angeboten wurde. Er ging auf den Vorschlag ein, das Haus wurde auf dem Platz des unbrauchbar gewordnen Operntheaters am Gänsemarkte erbaut. — Doch gerieth der Bau nicht besonders; sowohl im Auditorium als auf der Bühne zeigten sich arge Fehler, welche letztere Schröder später verbesserte, der nicht nur Schauspieler und Tänzer, sondern auch Balletmeister und ein ausgebildeter Maschinist war. Seine Wochengage für diese vier Chargen betrug — Fünf Thaler! In der Zwischenzeit errichtete Ackermann ein Noththeaterchen im Conzertsaale und erwirkte sich außerdem die Erlaubniß, in Bremen spielen zu dürfen, bis der Bau vollendet war. 1765 stand das Haus nicht nur in seinen Mängeln vollendet da, man versuchte es sogar seine Sicherheit in Zweifel zu ziehen. Die Einnahme blieb weit hinter den Erwartungen zurück, aber Ackermann verlor den Muth nicht und verbesserte Decorationen und Garderobe. Von vielen Seiten wurde dahin gearbeitet, ihm sein Unternehmen zu verleiden und besonders Löwen, der Schwiegersohn Schönemann's, trug dazu bei. Der Kaufmann Abel Sei-

ler wurde von Mad. Hensel, Löwen und Bubbers, früher Schausp. bei Schönemann, beredet, ein Nationaltheater für H. zu errichten; Ackermann wurde nun systematisch gereizt, Seiler rückte mit sehr annehmlichen Propositionen näher, und unter solchen übergab ihm Ackermann Haus, Garderobe und Decorationen und schloß 1767 seine Unternehmung. Der bedeutendste der ersten Schritte der neuen Direction ist wohl Lessings Anstellung als Dramaturg und Consulent, denn diesem verdanken wir seine unschätzbare Dramaturgie! Das große Publikum blieb demungeachtet kalt und theilnahmlos, man hatte die Erwartungen zu hoch gespannt und fand, daß das Versprochene nicht geleistet worden und war undankbar gegen das Gute, was man fand. — So viel ist gewiß, daß das Werk zu groß angelegt und man daher genöthigt war, im Dezember 1767 zu schließen und nach Hannover zu wandern, nachdem eine franz. Truppe der Unternehmung noch großen Nachtheil gebracht. — Bis zur Wiederkehr Seiler's gaben Herr Berger und Madame Vinck nicht unbeliebte Intermezzi. Im Mai 1768 wurde die Bühne mit Eugenie und einem Prologe wieder eröffnet. An die Aufführung des Lustspiels: der Zweikampf knüpft sich der berüchtigte Göze-Schlossersche Comödienstreit (s. d.). Das Theater hatte indessen einen keineswegs günstigen Fortgang; vergebens wurden gute, neue Stücke hervorgerufen, vergebens reizten Eckhof's, der Ackermann'schen Familie, Borchers, der Hensel treffliche Darstellungen den Kenner, die Theilnahme versiegte immer mehr nnd weder geschmacklose Possen noch Intermezzen, Tänze u. s. w., zu denen die Noth greifen hieß, vermochten das lecke Schiff zu halten. Schon im Juni 1768 eilte die Unternehmung zur Neige. Die Kasse war von lauten Gläubigern umgeben, die Schausp. wurden zu gewissen Tagen, nach bestimmten Aufzügen bezahlt. Eckhof am Mittwoch, Schröder am Montag nach dem 2. Aufzuge &c. und selbst damit wurde nicht Wort gehalten. Die h.er Calamitäten wiederholten sich in Hannover und im März 1769 wurde daselbst geschlossen, worauf Ackermann die Leitung wieder übernahm. — Im Februar 1769 kam unterdessen Wäser mit seiner Truppe zu kurzem Besuche nach H. Ihm folgte eine Gesellschaft franz. Operisten, unter der Leitung des Hammon'schen Ehepaares, erfreute sich großen Zulaufes, und spielte 1770 abermals; dann folgte ein Italiener, Bustelli und auch Seyler mit seiner Truppe fand sich ein und spielte in dem baufälligen Hause, am Dragonerstall. Während der Advents- und Fastenzeit fröhnte Ackermann seinem Hang zum Umhertreiben und zog nach Kiel, Flensburg u. s. w., spielte auch in einem Wirthshauslokale in Al-

tona, wo jedoch aufzutreten Schröder sich durchaus weigerte. Im November 1770 starb Ackermann; Schröder setzte, Namens seiner Mutter, die Direction fort. 1772 nahm er mehrere Veränderungen im Hause vor und trug viel zur Verbesserung der Garderobe bei. Nicolini kam 1772 auch wieder nach H. und drohete mit seinen trefflichen Decorationen, seinen Maschinen und Verwandlungen, dem deutschen Schauspiele das Garaus zu machen; Schröder vereinte sich mit ihm, obwohl kein Vortheil zu erwerben, nur Schaden abzuwenden war; er selbst ging mit dem Schauspiel nach Lübeck, Celle und Hannover und kehrte im Juli 1773 zurück. Die Zahl der Besucher mehrte sich, die Sorgsamkeit für die Darstellungen, die Befruchtung des Repertoires stieg und weckte einen nie dagewesenen Enthusiasmus. Eine kleine bald wachsende Gesellschaft von Schauspiel-Freunden bildete einen Kreis von Tonangebern, dem das Publikum gehorchte. — Mit literarischen Streitigkeiten über den Werth und Unwerth der Bühne begann und endete indessen dies Jahr. Die Hammon'sche franz. Gesellschaft spielte wieder am Dragonerstall. Es wurden Preise von 20 Louisd'or für 3- und 5aktige Originalspiele und 6 Louisd'or für übersetzte bestimmt, die die Prüfung bestanden. Im Mai erkrankte und starb Charlotte Ackermann im noch nicht vollendeten 18. Jahre. — Es ist schwer zu beschreiben, welchen Eindruck dieser Todesfall in H. machte: die Stimme des Beileids gränzte am Beerdigungstage fast an Schwärmerei. Die Gesellschaft ging bald nachher nach Lübeck, Hammon spielte unterdessen beim Dragonerstalle. Im Septbr. und Octbr. wurden die ersten Preisstücke aufgeführt. 1776 erschien Hamlet nach Schröders Bearbeitung; Brockmann und Hamlet waren das Gespräch des Tages und beschäftigten die zeichnenden und bildenden Künste; auch Othello ging über die Bühne, aber der Ausgang wirkte dergestalt auf die Nerven der Zuhörer, daß der Schluß verändert werden mußte. 1778 beschleunigte sich zu früh das Ende dieser glänzendeu Epoche. Brockmann ging nach Wien und Dorothea Ackermann verheirathete sich. Eine allgemeine Lauigkeit wurde sichtbar, bis Schröder das bessere Publikum durch seinen Lear erweckte. Er kämpfte überhaupt mit rastloser Thätigkeit für die Aufrechthaltung des Institutes. Auch Fleck, Stegmann u. A. wurden 1779 gewonnen, aber — die Ackermann'sche Periode sollte ihr Ende haben. Mad. Ackermann sehnte sich nach Ruhe und auch Schröder war der Directionsführung überdrüssig. Es wurde demnach der Gesellschaft angezeigt, daß mit Ostern 1780, dieselbe als aufgelöst zu betrachten sei. Diese Ankündigung wirkte elektrisch im Publikum, man fühlte was man verlor, und sah trübe einer Zukunft entgegen, in

der man vielleicht das Schauspiel überhaupt entbehren müsse. — Am 3. März 1780 wurde mit Emilie Galotti und einer von Schröder gehaltenen Abschiedsrede das Theater geschlossen. — Gleich nach der Erklärung Schröder's, die Direction nicht mehr führen zu wollen, vereinigte sich eine Gesellschaft kunstliebender H.er und schoß 30,000 Mark auf Actien zusammen, Mad. Ackermann verstand sich zu einer Vermiethung ihres Locales und Inventariums, gegen einen jährlichen Pacht von 9300 Mark. Die Kaufleute Voght und Greve und der Postdirector Bostel übernahmen die Führung des Geschäftes; der Schausp. Bubbers unterzog sich der Regieführung. Voght war die Seele des Ganzen. Eifrig warb man um den Beitritt des Schröder'schen Ehepaares, als darstellende Mitglieder, welches auch gelang; man gewann außerdem Stegmann, Borchers, Rennschüb nebst Frauen, Mad. Starke, Fleck, Lamprecht u. A. m. Mit Julius von Tarent und einem Prologe wurde begonnen, und das Repertoir zeugte beim Beginnen von Geschmack und sinniger Auswahl. Voght veranlaßte die ersten Familien H.s, zu Gunsten des Theaterbesuches Mittwochs anderen Vergnügen zu entsagen, dagegen verpflichtete er sich an diesem Tage, den Vorstellungen einen besonderen Reiz zu verleihen. Die Logen wurden dadurch selbst bei Sommertagen, mit der Blüte der Damenwelt geschmückt. Leider machte sich schon nach dem ersten Vierteljahre die Vielköpfigkeit der Actionistenverwaltung geltend: Schausp. und Schauspielerinnen gewannen bei den Actieninhabern Einfluß; Rollen und Gagen wurden nach Gunst verliehen, unnöthig Angestellte wurden übermäßig besoldet, weil sie eben mit Actionisten befreundet waren und dergl. mehr. In diesem Zustande fand Schröder bei seiner Rückkehr von einer Kunstreise die Bühne, und gab ihr wieder einen neuen Aufschwung; er übernahm die Regieführung. Das Schauspiel erhob sich wieder, denn der Oper fehlte trotz ihrer ziemlichen Vollständigkeit eine eigentliche Richtung. Der Senat gewährte die Vergünstigung, bis zum 4. Adventsonntage und in der Fastenzeit 3 Wochen länger zu spielen. — In Agnes Bernauerin wurde Schröder zu seinem größten Aerger — hervorgerufen; das erste Beispiel dieser Sitte, oder Unsitte in H. Der Geschmack für die Sturm- und Drangperiode wurde nun auch hier geweckt. — Lessing starb Anfangs 1782: zu seiner Todtenfeier gab man Emilie Galotti. Nach der Aufführung ertönte eine treffliche Trauermusik; die Bühne war durchaus schwarz bekleidet, in ihrer Mitte erhob sich ein Postament mit einer Urne, um welche alle Mitglieder in tiefster Trauer gruppirt waren. Nach einem feierlichen Gesange hielt Schröder eine Trauerrede, ungekünstelter Antheil

herrschte bei dieser würdigen Feier. — Der bald darauf erfolgende Abgang Schröders und Frau zum Hoftheater in Wien war ein großer Verlust, der auch Voght's Zurücktritt von der Geschäfts-Führung veranlaßte. Dem ganzen Wesen gab dies eine andere Richtung. Die Regie wurde unter Fleck, Borchers und Zuccarini getheilt, während der Schauspieldichter Brömel die durch Voght entstandene Lücke ausfüllte; auch wurde alles Mögliche gethan, den Verlust zu ersetzen und das Personal zu vervollständigen. Das musik. Drama hob sich, die Oper ebenfalls, aber der Zustand des Schauspiels wurde immer zerrissener, und der zerrüttete Zustand der Finanzen beschleunigte vollends den Schluß der Actienunternehmung. Zu Michaelis zeigte sich ein Deficit von 20,000 Mark. Die Actionisten weigerten sich für ein ferneres Deficit einzustehen. Sie erklärten sich nur bereit, die Actien, auf die noch 400 Mark zu zahlen waren, zu completiren. Da trat der Kaffetier Andreas Dreyer, einer der Actionäre, auf und erklärte: das ganze Unternehmen mit seinen Passivis und Activis für eigene Rechnung antreten und auf die Completirung der Actien verzichten zu wollen. So begann denn eine neue Epoche der Unternehmung. Ihr Oberhaupt Dreyer übergab die Führung an Brömel und sie begannen im Octbr. 1781. Aber bald zeigte sich Zersplitterung und Zerrüttung in allen Theilen! Man warf sich bald auf das Schauspiel, bald auf geschmacklose Opernpossen, auch mit dem Ballete versuchte man es und Saccho aus Wien wurde mit einer Menge Tänzer und Tänzerinnen verschrieben. Es war aber in diesem bunten Treiben nicht einmal eine feste Richtung, und diese Planlosigkeit mußte die Auflösung der Dreyer'schen Unternehmung beschleunigen. Es sei hier der wunderlichen Anpreisung von Schillers Räubern, die zum Erstenmale gegeben wurden, auf dem Theaterzettel gedacht, die also lautete: „Die mannichfachen Schönheiten und die damit verbundene moralische Absicht dieses Schauspiels sind die Veranlassung gewesen, dem hiesigen Publikum dies von der deutschen Bühne bereits mit ausgezeichnetem Beifall aufgenommene Stück nicht vorzuenthalten, so sonderbar der Gegenstand desselben auch zu sein scheint." Trotz vorzüglicher Einnahme, fand Dreyer keinen pecuniären Vortheil. Brömel, als Dirigent verließ ihn und legte die Zügel in die Hände des Regisseurs Fleck nieder, Dreyer wollte Fleck, Klos und Stegmann die Führung auf 1 Jahr mit Garantie gegen die Abonnenten überlassen, als das Unternehmen über Hals und Kopf endete: Unzelmann nämlich gerieth mit seinem Chef in einen Streit, der mit handgreiflichen Erklärungen endete und Unzelmann veranlaßte, nicht mehr aufzutreten; der Unternehmer ließ die Zet-

tel zur angekündigten vorletzten und letzten Vorstellung abreißen. Eine projectirte neue Direction wurde durch Personalstreitigkeiten in der Geburt erstickt und so war H. den Sommer ohne Theater, denn der Besuch einer toscanischen Truppe, die bisher vor dem Thore spielte, darf nicht gezählt werden. Unterdessen war der Bau des neuen geschmackvollen Theaters in Altona vollendet, und Seyler wendete sich dahin. Bald unterzeichnete Seyler mit Dreyer einen Accord zur Uebernahme des Theaters in H. auf 1 Jahr gegen eine tägliche Abgabe von 15% der Brutto Einnahme. Im Septbr. 1783 begann er seine Vorstellungen; aber das Personal genügte nicht; die besten Vorstellungen ließen kalt und nur einige kleine Possen regten etwas an. Das Jahr 1784 begann mit glücklicheren Auspicien, indem Schröder seine Mutter besuchte und auf den lauten Ruf des Parterres einige Gastrollen spielte. Im Mai traten Klor und Zuckarini in Seylers Contrakt ein. Für den Sommer zahlten sie nur halbe Gagen. Als die gute Theaterzeit kam, zeigte das Publikum eine verächtliche Gleichgültigkeit gegen die Bühne und nur Gastrollen weckten das Interesse auf kurze Zeit. Die Direction erlitt manche Veränderung; an Zuckarini's Stelle trat Eule und später Brandes; aber die launige Glückgöttin bewies sich immer ungnädiger. Schröder hatte indessen eine Gesellschaft geworben und Altona mit seinem neuen geschmackvollen Hause besucht, augenscheinlich um sich zur Uebernahme des h.er Theaters in dessen Nähe zu rekrutiren und vorzubereiten. Im Mai 1785 eröffnete er seine Bühne in Altona und es ist leicht zu berechnen, wie nachtheilig dies Unternehmen auf das h.er Theater wirken mußte. Obschon nun Schröder im August mit seiner Gesellschaft nach Lübeck reiste und Iffland in H. als Gast auftrat und großen Beifall erndtete, so ging doch Alles rückwärts und gewiß ersehnt von der Direction nahete sich mit Ende März der Ablauf des Theaterjahres. Man schloß bereits am 23. mit dem Narrenhospital und einer Abschiedsrede, von Minna Brandes gehalten, worin die Zukunft des h.er Theaters durch Schröders Leitung auf eine für ihn höchst schmeichelhafte Weise proclamirt wurde. Diese Actienunternehmung belegt abermals, daß das Ziel nie erreicht wird, dafern die Actionäre sich nicht der Mitdirection entschlagen, sich nicht ganz fern von der innern Leitung des Ganzen halten. — Schröder begann seine Vorstellungen in Altona im Mai 1785 und bereitete sich nun sorgsam auf seine Unternehmung in H. vor. Zuschauerplatz und Bühne wurden neu und elegant decorirt, der Maschinerie, Beleuchtung und dem Costüme die größte Aufmerksamkeit gewidmet, und jede Willkühr der Schausp. in der Wahl desselben gehemmt. Die Vorstellungen

begannen mit dem Glockenschlage und zu den Zwischenakten waren keine ungebührlichen Pausen gestattet; das Orchester ward unter Hönike's verdienter Leitung so vollstimmig hergestellt, als es ehedem nur bei Opern der Fall war. Der Gang der Vorstellungen selbst erhob sich zu jener Musterhaftigkeit, die ihren Ruhm über ganz Deutschland verbreitete, und auf lange Zeiten ein schönes Erbtheil der hier Bühne verblieb. Die Gesetze, welche Schröder einführte, sind noch jetzt von fast allen Bühnen Deutschlands als Vorbild benutzt worden. In seiner Ankündigung versprach er nur ein Schauspiel und das hoffte er nach und nach in möglichster Vollkommenheit hinzustellen. Ein gleiches getraute er sich aber nicht in der Oper. Am 19. April wurde die Bühne mit Emilie Galotti und einer von Schröder gehaltenen Rede eröffnet und neben lautem Beifalle machten sich auch gleich Anfangs ungerecht krittelnde Stimmen geltend. Die vorzüglichsten Mitglieder waren, außer Schröder nebst Frau und Pflegetochter (Dlle. Schwarzenfeld) Eule, Zuccarini, Klingemann, Dengel, Löhrs; die Damen Seyler, Borchers, Brunian und später noch Brandes und seine talentvolle Tochter Minna. Einige Versuche, das Publikum für Trauerspiele zu gewinnen, wollten nicht gelingen; man entschied sich vorzugsweise für das Lustspiel, und der Ernst wurde in den durch Iffland so beliebt gewordenen Familienschauspielen befriedigt. Sie wurden aber auch in einer Vollkommenheit gegeben, wie weder früher noch später. Erst nach einem Jahre, im October 1787, wurde die erste Oper, der Deserteur mit vielem Beifalle gegeben. Langerhans und Frau und Normann waren unterdessen für die Oper gewonnen. Decorationen und Kleiderpracht, eine blendende Illumination u. s. w. verwirrten und betäubten besonders in Adelheid v. Veltheim von Großmann und Neefe. Auch 3 Maskeraden wurden erlaubt und gehörig aufgeputzt. Mozarts Belmonte und Constanze kam ebenfalls in diesem Jahr und gefiel sehr. Auch die Singspiele z. B. die Liebe unter den Handwerkern, Ferdinand und Nicolette, die Höhle des Trophonio und Lilla erwarben sich große Gunst. Schröder gab Anfangs abwechselnd Vorstellungen in Altona, doch stellte er sie bei dem kargem Lohne bald wieder ein. Vom Rathe waren dagegen von nun an die Vorstellungen bis an den 4. Adventsonntage, so wie in 4 Fastenwochen erlaubt, dagegen das Gesuch an Sonn- und kleinen Festtagen zu spielen, trotz dafür jährlich gebotenen 1000 Thlr. für die Armen, abgeschlagen. Die Strenge des Winters 1788—89 hatte Schrödern so großen Schaden gebracht, daß er gezwungen war, sein Silbergeräth zu verkaufen. Dazu machte Miré mit einem Festspektakel, elende Pantomimen, worin er die

Stadtsoldaten über einander klettern und Pyramiden bilden ließ, volle Häuser, zum Nachtheile des Theaters. 1789—90 wurde Kotzebue zuerst bekannt und gewann die laute Stimme des Publikums; sein Menschenhaß und Reue erlebte in einem Jahre 30 Vorstellungen und mit gleich großer Gunst wurden die Indianer in England aufgenommen. In der Oper erschien Mozart's Don Juan mit siegendem Beifall. Im Frühjahr 1790 löste Schröder die Oper gänzlich auf, suchte sie jedoch beim Beginnen des Winters wieder herzustellen; auch fanden abwechselnd wieder einige Vorstellungen in Altona statt. 1791 machte Schröder eine Reise durch Deutschland, um einige Lücken im Personale auszufüllen; das Geschäft führten indeß Mad. Schröder und Zuckarini. Im Juni schloß er auf einige Tage das Haus, um Verschönerungen und erneute Bequemlichkeiten im Zuschauerraume vorzunehmen. Trotz des wahrhaft edeln und kunstfördernden Wirkens, hatte Schröder doch, wie früher schon erwähnt, zahlreiche Widersacher, deren Wuth durch das Gelingen seiner Unternehmung nur gesteigert wurde. Mannigfache Kränkungen hatte er bereits erduldet, als der heimliche Abgang der beliebten Schauspielerin Sophie Boudet, bedingt durch grobe Versündigung gegen Schröders strenge Sittlichkeits-Gesetze, ihm die bitterste zuzog: als er ihre Entweichung öffentlich bekannt gemacht (Januar 1792) und 2 Tage später in seinem unübertroffenen Orgon in Tartüffe die Bühne betrat, wurde er mit Pfeifen, Zischen und jedem tobenden Geschrei des Mißfallens empfangen, und während der Vorstellung unausgesetzt begleitet. Die Stimme derer, die sich gegen ein so pöbelhaftes Betragen auflehnten, verhallte erfolglos. Nie hat sich die Selbstüberwindung des großen Künstlers glanzvoller bewährt, als an diesem schmachvollen Theaterabende. Er führte seine Rolle mit eben der Laune, mit eben der Freiheit und Sicherheit durch, die man stets an ihm bewunderte, und kein Zug von ihm ließ errathen, daß irgend etwas Ungewöhnliches um ihn her vorginge. — Er erklärte am nächsten Tage öffentlich, das Theater aufgeben zu wollen und forderte sichere Männer zur Uebernahme seines Contraktes auf. Die sehr überwiegende Mehrheit des Publikums beeiferte sich dagegen, durch Festlichkeiten, Auszeichnungen, die man dem Gemißhandelten erwies und durch inständiges Bitten, von seinem Vorhaben abzustehen, den Beweis zu geben, wie der bessere Theil H.s von ihm denke. Auch veranstaltete man eine öffentliche glänzende Ehrenerklärung: 6 Tage später wurde wieder Tartüffe gegeben. Das Schauspielhaus war überfüllt, man wartete den Anfang des Schauspiels nicht ab, rief von allen Plätzen: Schröder bis er erschien und mit einem Beifallssturm begrüßt wurde.

Ein achtungswerther Mann aus dem Publikum erhob sich, und trug ihm den allgemeinen Wunsch vor, er möge einer Bühne seine fernere Leitung nicht entziehen, die sich nur durch ihn einer so allgemeinen Zufriedenheit hätte erfreuen können. Tief erschüttert erwiederte Schröder zustimmend. Das Erscheinen der Mad. Schröder wurde ebenfalls mit dem lautesten Beifall bezeichnet. In diesem Jahre gestattete der Rath auch Sonnabends Conzerte, die später auch den Sonntag bewilligt wurden. Zuckarini trat als Sivers im Vetter aus Lissabon zum letztenmale auf und ging, nach 10jährigem Aufenthalte, nach Mannheim. Der Tod des Kaisers Leopold schloß das Theater auf einen Monat. 1793 legte Schröder den Grund zu einem Pensionsfond für das h.er Theater, indem er die Einnahme zweier Conzerte dafür bestimmte und sie der Theilnahme des Publikums empfahl. Es wurde nun auch bewilligt, von 14 zu 14 Tagen an Sonn- und kleinen Festtagen Conzerte zu geben, deren Ertrag für die Pensionsanstalt bestimmt war, jedoch unter der Bedingung, daß sie nie zu theatralischen Vorstellungen ausarteten. Sie fanden statt und es wurde ihnen eine sorgsame Auswahl und nach und nach wachsende Theilnahme gezollt. Auch wurde der Anfang des Schauspiels statt 5 Uhr wie bisher, um ½ Stunde später angesetzt. Obwohl 1794 die Stimmung wie der Besuch des Publikums stets vortheilhaft war, so fühlte man doch, das h.er Theater sei nicht mehr das, was es 1786 gewesen. Bedeutende Verluste im Personale hatten statt gefunden, bei der Auswahl der Stücke war dem Spektakel, dem Aufputz u. s. w. zu viel Raum gegeben worden. Schröder selbst trat nur selten in neuen Rollen auf, wozu ihn die Abnahme seines Gedächtnisses nöthigte. Der Zustand des Orchesters war nicht befriedigend u. s. w. Eine Gesellschaft engl. Schausp. unter der Direction von Mr. Williamson gab im November in Altona, im Dezember auch in H. und zwar auf dem neuen Markte, in einer wohl eingerichteten Bude, Vorstellungen. Gleichzeitig mit ihr erschien eine franz. Schausp.-Gesellschaft aus Brüssel, und wollte mit Schröder abwechselnd Vorstellungen geben und die Einnahme mit ihm theilen; es wurde vom Publikum sehr übel aufgenommen, daß Schröder nicht darauf einging. — Die Franzosen richteten nun ihr Theater im Conzerthofe ein und eröffneten es ebenfalls im Dezember; sie hatten ausgezeichnete Künstler, ihr Repertoir bot große Abwechslung und wurde besonders von niedlichen Operetten und Vaudevilles belebt; so strömte man denn der neuen Erscheinung zu. Schröder war empfindlich, besonders daß sich der erste Rang so entschieden von ihm wandte. Nur die Gallerie blieb ihm treu und als an vielen Abenden zwei Dritttheile der zuströmenden Menge zurückgewiesen werden

mußte, gab er dem Kassirer den Befehl, den ersten Rang um Galleriepreise zu eröffnen, was böse Folgen haben mußte. Am Schlusse des Theaterjahres hielt Schröder eine Rede, gegen die Huldigung fremder Kunst, die besser unterblieben wäre, obwohl sie des Eindruckes nicht verfehlte, denn es war ausgesprochen, daß man an der Schwelle stand, den verdienten Mann zu verlieren. — Die engl. Schausp. machten schlechte Geschäfte, bei den franz. hingegen wurde der Raum bald zu eng und man dachte an die Errichtung eines geräumigen Lokales. Schröder dagegen machte seiner Gesellschaft im April 1795 bekannt, daß sie über's Jahr entlassen sei und bot das Theater öffentlich aus. Aber Niemand meldete sich; dagegen erhielt er ein Schreiben von allen Mitgliedern, worin sie ihn dringend ersuchten, von seinem Vorhaben abzustehen. Er mußte sich selbst gestehen, daß er zu weit gegangen sei, da das Publikum alsbald das Theater zahlreicher als gewöhnlich besuchte; Schröder widmete sich mit erneuter Thätigkeit der Direction, das Repertoire wurde sehr belebt, viele Gastrollen veranlaßt, die Conzerte reicher ausgestattet u. s. w. Der Bau des franz. Theaters auf der großen Drehbahn wurde indessen beendet, geschmackvoll eingerichtet und verziert und im October 1795 eröffnet. Mad. Chevalier (s. d.) erschien und wurde bald zum Abgott der Menge, man verlangte ihre Beibehaltung, da die Société aber ihren Anforderungen nicht genügen konnte, so entstanden Tumulte und Scandale ohne Zahl, gegen die die Behörde vergebens einschritt. Mit dem Jahr 1796 wurde die Vergötterte angestellt, die Actionäre hoben die bisherige democratische Verfassung auf und übernahmen die Entreprise auf eigne Gefahr. — Schröder führte während der Zeit seine vorzüglichsten Schöp ungen noch einmal dem Zuschauerkreise vor, und im März erschien er als Odoardo in Emilia Gallotti zum letztenmal auf seiner h.er Bühne, mit welcher Rolle er sie vor 11 Jahren eröffnete. Dem Stücke folgte eine Abschiedsrede; sie wurde von dem größten Theil der Zuschauer gefühlt, verstanden und gewürdigt. Lauter Beifall begleitete sie wie die ganze Darstellung, wenn auch das Publikum im Ganzen über Erwartung kalt war. Im April 1796 beliebte der Rath den 8. Theil von der Einnahme aller öffentlichen Vergnügen einzuziehen und in Folge dieses Beschlusses, erhöhten die franz. Schausp. ihre Preise durchweg mit 4 Schilling. Schröder beschränkte dies auf Parterre und Logen und befreiete aus Dankbarkeit sein Galleriepublikum von der Auflage. Da dem Ritter Pinetti auf dem franz. Theater Sonnabend und Sonntags Vorstellungen „mit neuen curiosen Maschinen" bewilligt wurden, erneuerte Schröder sein Gesuch um gleiche Gunst, wurde jedoch abermals abgewiesen. — Am franz.

Theater gab die vergötterte Mad. Chevalier zu scandalösen Auftritten Veranlassung und wurde auf eine noch nicht erhörte Weise ausgepfiffen. Man verständigte sich jedoch bald wieder. Auch machten die Actionisten die Erfahrung, daß sie mit August ein Kapital von 42000 Mark bereits eingebüßt hatten und vom September an wurde nun nach der früheren Vereinigung fortgespielt, d. h. die Actionaire nahmen ihre Garantie zurück und die Schausp. theilten die Einnahme. Schröder zog sich von 1797 an mehr auf seinen Landsitz Rellingen zurück und übertrug die Ausführung seiner Anordnungen einem von der Gesellschaft selbst gewählten Ausschusse: Löhrs, Langerhans, Stegmann, Herzfeld und Eule. Diesen machte er nun den Vorschlag, ihnen die Direction gegen eine Abgabe von 12% der täglichen Einnahme auf 3 Jahre zu verpachten, dafern sie sich verpflichteten, seine Bühnen- und Pensionsgesetze unverbrüchlich aufrecht zu erhalten. Man einigte sich zwar, aber die besten Mitglieder der Gesellschaft protestirten dagegen. Dies veranlaßte wieder Reibungen mit dem Ausschuß, der an der abgeschlossenen Uebereinkunft fest hielt. Da die Mitglieder ein früheres schriftliches Versprechen von Schröder hatten, daß er ohne ihre Zustimmung die Direction nicht abgeben wolle und ebenfalls auf ihrem Rechte bestanden, ging das Zerwürfniß so weit, daß mehrere sich fortzuspielen weigerten, Reinhardt dies am 19. October dem Publikum von der Bühne herab anzeigte nnd Schröder am nächsten Tage das Haus schließen mußte. Reinhardt, Fr. Braun und Fr. Werdy, Dlle. Janne und Krug, die Führer der Opposition, wurden sofort entlassen, die Uebrigen kehrten zu ihrer Pflicht zurück. Im Publikum waren die Stimmen getheilt, und eine Masse Controverse tauchten auf. Schröder war durch diese Zerstükkelung der Gesellschaft genöthigt, selbst wieder als Schausp. zu erscheinen und bei seinem ersten Auftreten begrüßte ihn ein volles Haus mit jubelndem Zuruf. — Die franz. Schausp.-Gesellschaft glaubte diesen Tag ebenfalls feiern zu müssen und gab l'Impatient, l'Intendant comédien malgré lui, und le Directeur dans l'embarras. Bis Ende März 1798, wo er die Unternehmung schloß, spielte Schröder noch 33 Mal und beurlaubte sich als Graf Klingsberg in der unglücklichen Ehe und einer Abschiedsrede. — Das neue Regiment der 5 Directoren Eule, Löhrs, Langerhans, Stegmann u. Herzfeld, gewissermaßen auf einer revolutionairen Bewegung errichtet, consolidirte sich bald. Am 11. April wurde mit einem musik. Prologe: Furcht und Hoffnung und dem neuen Lustspiele von Ziegler: Weltton und Herzensgüte die Bühne mit Beifall eröffnet. Das Haus war neu und geschmackvoll decorirt. Solbrig, Apel, Wohl-

brück, Kruse u. a. wurden an die Stelle der Ausgeschiedenen engagirt. Das Repertoir war reich und gediegen und das Publikum war zufrieden und hatte Ursache dazu. Auch erfreute sich die Direction der Vergünstigung, daß die so oft angerufenen Sonn= und Feiertage zu Vorstellungen frei gegeben wurden, kurz, es vereinte sich alles, den schönsten Hoffnuugen für die Zukunft Raum geben zu können. 1799 entwickelte die Direction eine gleiche Thätigkeit und fand dafür reichen Lohn: Von Ostern 1798—99 wurden 179,222 Mark, von 1799—1800 201,000 Mark eingenommen, während Schröders größte Einnahme sich nur auf 167,904 Mark belief. Das franz. Theater bestand daneben fort und machte in den Sommermonaten Ausflüge nach Pyrmont u. s. w. 1801 änderte sich alles und es traten wieder Zerwürfnisse mit dem Publikum ein; Klagen wurden laut und viele Mißbräuche in den öffentlichen Blättern gerügt. Vor allem beschwerte man sich über einen empörenden Stolz der Direction, die nicht das Mindeste that, die drohenden Ungewitter zu beschwören. Nach manchen einzelnen Aeußerungen der Unzufriedenheit wurde am 15. April der Lärm so stark, daß die Vorstellung unterbrochen wurde; man drängte indeß die Pfeifenden aus dem Parterre, wozu sich Lampenputzer, Arbeitsleute und Statisten unter die Menge gemischt hatten. Das Publikum war dadurch im höchsten Grade beleidigt und rächte sich am 20. Es sollte Menschenhaß und Reue gegeben werden. Das Parterre war ungewöhnlich stark, der erste Rang ganz besetzt. Als der Vorhang aufrollte erscholl der einstimmige Ruf: Die Direction! einzeln und zögernd erschienen die 5 Directoren; ein gewählter Sprecher trat vor, verlangte Verbesserungen im Repertoir, Personal u. s. w., Rechtfertigung wegen des Ereignisses am 15. und förmliche Abbitte. Nach vielen Hin= und Herreden that die Direction demüthig Abbitte und gab das feierlichste Versprechen, es an nichts fehlen zu lassen, um sich die Zufriedenheit des Publikums wieder zu verschaffen. Die Vorstellung selbst ging dann ohne Störung vorüber. Es wurden nun auch die Lücken im Personal ausgefüllt, ein reicheres Repertoir hergestellt und für äußern Schmuck der Darstellungen mehr gethan. Das Publikum gab sich wieder zufrieden und Schröder erneute den Pachtcontrakt mit den Directoren Eule, Stegmann und Herzfeld bis 1811. Bemerkenswerth ist die 1803 erfolgte Errichtung einer kleinen Bühne in der Vorstadt St. Georg, in Verbindung mit Altona, die indessen nur an Peter Squenz mahnte. Dem Innern des Hauses wurde 1804 eine ganz neue geschmackvolle Decoration gegeben, auch vom Architecten und Maler Pozzi in Dessau, ein neuer Vorhang gemalt. Das Theater zu St. Georg erreichte, wie das Altonaer bald sein Ende. Auch mit dem franz. sah es

übel aus, Petersburg caperte ihm nach und nach die besten Mitglieder weg. Beide Theater vereinigten sich daher, obwohl die deutsche Direction, aber vergeblich, dagegen einkam, unter dem Namen: Société française et lyrique; der Erfolg war ein mittelmäßiger, wie zu erwarten war. — 1806 erneuerten sich die Mißstimmungen über die Verwaltung, man faßte sogar den Plan, ein neues Schauspielhaus zu erbauen und eine andere Gesellschaft zu engagiren. Schröder, den man mit dem Plane bekannt machte, verweigerte seine Zustimmung und das Unternehmen zerfiel bald in sich selbst, wozu die politischen Ereignisse nicht wenig beitrugen. Im April 1806 betrat F. L. Schmidt zuerst die h.er Bühne. Er hatte sich bereits als Regisseur der magdeburger Bühne, als dram. Schriftsteller und höchst verdienstlicher Darsteller rühmlichst bekannt gemacht und bewährte sich auch hier. Er gehörte bald zu den vorzüglichsten Mitgliedern des h.er Theaters, wurde 1815 Mitdirector und steht heute noch an der Spitze desselben. Der Director Carl Döbbelin eröffnete 1806 die altonaer Bühne. Im Juli entstand im dortigen Schauspielhause während der Aufführung des Singspiels die schöne Marketenderin ein Feuerauflauf, der ein solches Gedränge verursachte, daß mehrere Menschen ums Leben kamen und viele beschädigt wurden. Dies unglückliche Ereigniß veranlaßte einen erneuerten Abdruck der getroffenen Einrichtungen bei Feuersgefahr im Schauspielhause zu H., so wie eine genaue Bezeichnung der Ausgänge, Noththüren und angeketteten Schlüssel. Im Nov. rückten die Franzosen in H. ein, doch wurden die Vorstellungen nicht unterbrochen. Am 1. Januar 1807 durfte zum erstenmale am Neujahrstage gespielt werden. Mit dem Januar 1809 nannte sich die Unternehmung zum Erstenmale Stadttheater auf dem Zettel. Weshalb und auf wessen Veranlassung ist nicht wohl abzusehn, da die Stadt dem Unternehmern nichts als die Concession, und auch diese nur gegen beliebte Abgaben gewährte. Die politischen Ereignisse bis 1809 hatten Schröder, der ein glühender Feind Napoleons war, schwer niedergebeugt, und er fand nur Erholung in seinen mächtig anwachsenden Vorarbeiten zur Wiederübernahme der Direction. 1810 kündigte Schröder der bisherigen Direction und die Unternehmung derselben schloß mit Ende März 1811. Am 29. März, nach der Vorstellung von Armuth und Edelsinn hielt Herzfeld, Namens der Direction, eine Dankrede. Die Vorstellung am 31. März schloß mit den Tyrolern in Wien und Meister Fips zum Besten der Armen. Mit dem 1. April trat Schröder die Direction wieder an. Mit einer vollständigen Mitgliederzahl umgeben, begann er mit gutem Muthe. Schon seit geraumer Zeit hatte er sein Perso=

nal durch Vorlesung seiner Arbeiten geschickter gemacht, diese in seinem Sinne wiederzugeben. Auch erklärte er Franz Riccoboni's Bemerkungen über die Schauspielkunst, begleitete sie mit Zusätzen und ließ sie zum besseren Verständnisse besonders drucken und vertheilen. Die Bekleidung des Hauses war neu und ansprechend, die Beleuchtung mit Argand'schen Lampen glanzvoll hergestellt, das Orchester vervollständigt, für passende Zwischenmusiken eine sorgfältige Auswahl getroffen und neue angeschafft. Eben so war der Garderobe eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Ordnung des Kassen- und Billetwesens, Reinlichkeit im Hause, Präcision der Darstellungen und der benöthigten Comparserie fand man noch geregelter als bei seiner früheren Direction; denn er war unter der vorigen, besonders in den letztern Jahren ein aufmerksamer Beobachter gewesen und fand sehr häufig Gelegenheit, an seinen eigenen Einrichtungen Verbesserungen vorzunehmen. — Nach einer trefflichen Zeichnung von Füger wurde von Mathäi in Dresden ein neuer Vorhang gemalt, der zu einer so drolligen als ärgerlichen Anekdote Anlaß gab: Einige Monate nach der Eröffnung erhielt Herzfeld nämlich von der franz. Behörde den Befehl, bis zum morgenden Abend, der auf dem Vorhange mit Füßen getretenen Figur des Lasters ein neues Angesicht geben zu lassen, da man in den Zügen derselben Aehnlichkeit mit Napoleon finden wollte. Dem Befehl wurde Folge geleistet, doch mußte sich das arme unschuldige Laster derselben Procedur noch öfter unterwerfen, denn, die Grundzüge traten stets wieder hervor und das durch die ewige Ueberpinselung gebräunte Antlitz gewann nun wirklich eine Aehnlichkeit. — Abends nach der ersten Vorstellung überraschte Schröder die Zusendung einer goldenen und zweier silbernen Abdrücke einer Denkmünze, die von Loos in Berlin zu seiner Ehre geprägt war. Auf der Vorderseite befanden sich die wohlgetroffenen Bildnisse Schröders und seiner verdienstvollen Gattin. Auf der Rückseite die personificirte Stadt H., die sich mit dem Genius der Schauspielkunst unterhält und auf den Tempel derselben hinzeigt, worauf sich auch die Umschrift bezieht: **Aufs neue von ihm übernommen.** Die Eröffnung fand Statt mit dem *ersten Eindruck* und *Selbstliebe oder die gefährliche Probe*. Die strenge franz. Censur beengte die neue Unternehmung ungemein, die beliebtesten Stücke Schiller's und Kotzebue's und die Worte *Vaterland*, *Vaterlandsliebe*, *Freiheit*, *Tyrann*, *Unterdrückung* u. s. w. wurden unerbittlch gestrichen. Der allgemeine Druck ließ eine freudige Stimmung im Publikum nicht aufkommen und so schenkte man dem Theater wenig Theilnahme. — Die eingeführten Kinder-Comödien, wie trefflich sie auch gegeben wurden, fand man bald läppisch,

— kurz, Alles vereinigte sich, um Schröder zur Ueberzeugung gelangen zu lassen, daß er seine Absicht durchaus verfehlt habe. Um seine Sorgen zu vermehren, wurde auch die Abgabe noch erhöht. Der 16. Sept. endlich sollte durch einen ernstlichen und bedenklichen Vorfall bezeichnet werden: Morgens 10 Uhr kamen 2 Gensd'armen in Schröders Behausung und führten ihn zum General-Gouverneur nach Wandsbeck, wo ihn der Prinz von Eckmühl unmuthig empfing und ihm verwies, daß er das Publikum gegen die Militär-Conscription aufbringe. Ein kleines Kotzebue'sches Singspiel das Dorf im Gebirge war die Ursache dieses Schrittes. Schröder wurde nach einigen Erklärungen zwar freigelassen; aber dem Recht und Freiheit liebenden Manne blieb die Behandlung kränkend, und bestätigte seinen Vorsatz, das Geschäft aufzugeben; am 11. October zeigte er der Gesellschaft an, daß Herzfeld vom 1. April 1812 an gänzlich an seine Stelle treten würde. Bisher hatte Schröder: Deutsches Theater auf den Zettel setzen lassen, vom 19. October an mußte es sich auf Befehl: Theater auf dem Gänsemarkt nennen und dem Titel der Stücke jederzeit die franz. Uebersetzung beigefügt werden. Als Schröder die Direction niederlegte, belief sich die Einnahme des ganzen Theaterjahres auf 171,447 Mark, die laufende Ausgabe dagegen auf 200,021 Mark, mithin fand sich ein Deficit von 28,574 Mark ohne die Vorbereitungs- und Anschaffungsunkosten, mit denen sich zusammen ein Totaldeficit zwischen 60 und 61000 Mark herausstellte. Aber noch andre Besorgnisse über die Zukunft des Theaters sollten Schröder erfüllen: ein vollständiger Rapport sur le théâtre français à Hambourg war nach Paris abgegangen und bezweckte nichts Anderes als eine Verschmelzung des franz. mit dem deutschen Theater; der Präfect drang darauf, der deutsche Unternehmer solle auch ein franz. Theater stellen. Man fand die Miethe, die Schröder empfing, für außerordentlich, hoffte sie sogar bis zum Winter gänzlich einzuziehen und sich mit dem Hause auf der Drehbahn (für die Franzosen) und dem engen niedrigen auf dem Kampe im Conzerthofe (für die Deutschen) begnügen zu können. Dies waren die Aspecten, unter denen Herzfeld seine Entreprise begann, der er einen stillschweigenden Compagnon in einem angesehenen begüterten Kaufmanne beigegeben hatte. Mit der Braut von Messina wurde die neue Unternehmung am 1. April 1812 eröffnet. Am 20. April wurde auf dem Nebentheater der Frau Handje im Hotel de Rome, auf dem Valentinskamp zum erstenmale eine Feenoper, die Zauberzitter gegeben. — Bei dieser Gelegenheit mag der kleinen Nebenbühnen in H. überhaupt gedacht werden, von denen das jetzt so beliebte Zweite Theater hergeleitet werden

muß. Es tauchten ihrer mehrere schon 1796 — 98 auf, und 3 der bedeutendsten unter ihnen mögen hier Anführung finden. — 1) Der Tanzwirth Schlüter auf dem Gänsemarkt, ließ besonders an Sonntagen theils in einem kleinen Salon, theils auf dem Boden des Hauses sogenannte theatral. Vorstellungen geben. Eben so 2) der Tanzlehrer Günther im Conzerthofe, der auch jezuweilen die Werktage in Anspruch nahm, und den ein übelberüchtigter Wirth, Borchers, ablöste. Beide hatten jedoch nur einen geringen Erfolg und wichen nach einigen Jahren der begünstigtern Unternehmung der 3) Frau Handje im Hotel de Rome. Bald traten ihr einige bemittelte Leute bei und Kaufmann Wiese wußte das Ganze nicht nur tüchtig zusammenzuhalten, sondern auch nach und nach zu heben. Die Lokalität wurde verbessert, geübtere Mitglieder von kleinen auswärtigen Bühnen wurden gewonnen, bis sich das Theater ein Publikum heranbildete, welches sich recht bald zufrieden mit dem Gebotenen erklärte. Die erste franz. Occupation zersprengte zwar die Truppe, doch fand sie sich bald wieder ein. Wiese stellte sich an die Spitze und wußte sogar 1809 eine förmliche Concession auszuwirken; 1814 zog die Gesellschaft in das verwaiste franz. Theater auf der Drehbahn ein, welches von wandernden Gesellschaften benutzt wurde, bis es von Bernhard Meyer 1817 zur Errichtung des Apollo-Theaters in Anspruch genommen ward. 1818 wurde das Theater in der Steinstraße erbaut und am 16. Dezemb. unter Director Becker eröffnet. Ihn löste Müller ab, dem die Professoren Kruse und Susky folgten. Sie beschränkten sich auf Kinderpantomimen, die jedoch nur ein temporäres Interesse zu erwecken vermochten. Mehrere Directionen tauchten nun auf, bis die Eignerin der Concession, Wittwe Handje, die Führung des Geschäftes ihrem Schwiegersohne, dem ehemaligen Theatermeister des Stadttheaters, Caßmann, übergab, der sich 1831 mit Maurice verband, von welchem Augenblick an dem ganzen Unternehmen eine festere Richtung gegeben wurde. Es nennt sich seit einigen Jahren: Zweites Theater und giebt in den Sommermonaten seine Vorstellungen in dem Tivoli der Vorstadt St. Georg. In dieser Vorstadt besteht außerdem noch ein Theater in den Wintermonaten, und ein anderes in der Vorstadt St. Pauli, von denen das erste als das bevorzugteste und geordnetste zu nennen ist. — 1813 das reichste Jahr an Freuden und Leiden für H. trafen die gewaltigen Ereignisse auch den Bestand der Bühne in gleichem Wechsel. Am 17. März besetzten die Russen H., was keinen weitern Einfluß hatte, als daß das Herausrufen verboten wurde. — Vom 9—18. Mai aber ward die Bühne der Kriegsunruhen wegen geschlossen. Am 30. zogen franz. Truppen wieder ein und das Repertoir

wurde von Tag zu Tag beschränkter. Am 22. September eröffnete eine franz. Gesellschaft von St. Petersburg auf dem Theater des Gänsemarkts eine Reihe von Darstellungen. Nachdem bereits im Dezember 1813 Jeder aus der Stadt gewiesen worden, der sich nicht auf 6 Monate verproviantiren konnte, erhielten die Mitglieder des Theaters Brodscheine; auch warf das Gouverment 8000 Franken für die beiden Theater aus, doch mußten sie abwechselnd im Theater auf dem Gänsemarkt ihre Vorstellungen geben, ein jedes jedoch, das deutsche wie das franz. auf eigne Rechnung und Gefahr. Am 9. Februar 1814 wurde wegen des Angriffs der Stadt das Theater geschlossen, eine Masse hüttenähnlicher Gebäude am Eingang zum Theater und die Häuser an der Einfahrt wurden plötzlich niedergerissen. Die Vorstellungen fanden nur mit Unterbrechungen Statt, bis endlich am 31. Mai der Einzug der russ. Truppen erfolgte und das Repertoir abermals mit den von Freiheit, Mannssinn und Muth athmenden Dichtungen belebt wurde. Am 31. März 1815 endete mit der Vestalin die von Herzfeld und einem Privatmanne auf 3 Jahre übernommene Unternehmung, die trotz der Belagerung einen reinen Gewinn von 40,000 Mark abwarf. F. L. Schmidt war von Schröder zum Mitdirector erwählt und die neue Unternehmung wurde mit der ersten Aufführung von Goethe's Egmont eingeweiht. Schmidts rastloser Eifer für Belebung des Repertoires trat bald sichtbar in's Leben und dehnte sich von Jahr zu Jahr immer wohlthuender aus. — Werfen wir nun einen Blick auf das Apollo-Theater. Schon Anfangs 1817 beabsichtigte man im franz. Theater auf der Drehbahn, die Errichtung einer Nationalbühne. Man nannte Gley als geschäftsführenden Director, ohne den eigentlichen Unternehmer zu nennen. Bei den Engagements-Unterhandlungen gab man vor, das h.er Publikum sei mit der Führung des Stadttheaters unzufrieden und eine Anzahl Kaufleute habe das Geld zur Errichtung eines neuen Theaters hergeschossen; man suchte die Damen Elmenreich, Therese Lindner, die Familien Bader, Schulz, Meck, Günther, dann Leo, Kaufmann, Lebrün u. A. m., für das neue Unternehmen zu gewinnen. Die Direction des Stadttheaters nahm von dem neuen Unternehmen keine Notiz, ließ jedoch während des Sommers ihr Lokal neu decoriren, mit den Büsten von Schröder, Schiller, Goethe u. s. w. verzieren, und hatte zur Eröffnungsperiode des Apollotheaters (die Benennung Nationaltheater wurde vom Rathe nicht gestattet) eine Reihe bedeutender Künstler zu Gastrollen eingeladen. Nach und nach trafen die Mitglieder der neuen Bühne ein. Das Vertrauen des Publikums wuchs, Gley stand als technischer Director an der Spitze und

am 28. Aug. wurde die neue Bühne mit einem, von Mad. Thorbecke gesprochenen, Prologe und dem Schauspiel: Hermann der Cherusker eröffnet — zur großen Freude des zahlreich versammelten Publikums, das reichen Beifall spendete. Auch die erste Oper: der Spruch des Salomo von Ritter, gefiel allgemein und der Credit des Unternehmens war begründet. Bald stellte es sich heraus, daß der Director nur ein Einschiebsel einiger Speculanten war, und mit fremdem Gelde begonnen hatte; es wurden Geldverlegenheiten laut, Gley legte Anfangs November die Direction nieder und man sah der Endschaft des neuen Theaters entgegen. Im December wurde die Gage nicht mehr gezahlt, mehrere Mitglieder traten aus und die übrigen spielten in Theilung. Vergeblich waren aber alle Anstrengungen. Die Theilung reichte zur Existenz der Mitglieder nicht aus und Ende Januar hörte das Theater auf. Daß eine Bühne mit solchen Mitteln nur 4 Monate bestehen kennte — denn späterhin war ihre Existenz nur ein Vegetiren zu nennen — konnte nur bei ungewöhnlichen Einwirkungen denkbar sein. Nach den Versicherungen des Advokaten der Masse, hatte sich das Institut reichlich in seinen Ausgaben gedeckt, mithin war der Verfall in den Verlegenheiten des Unternehmers, der Unkunde in der Verwaltung und — in verschleierten Motiven zu suchen. — Seitdem wird das Apollotheater nur zu athletischen und ähnlichen Schaustellungen benutzt. — Der Personalzustand des Stadttheaters erhielt durch die vom Apollotheater gewonnenen bessern Mitglieder einen trefflichen Zuwachs. Es vereinigte sich Alles, dem Unternehmen einen ungewöhnlichen Schwung zu geben, Direction und Mitglieder uberboten sich an Thatigkeit und man kann die Periode von jetzt an bis zum Jahre 1826 als Glanzperiode der h.er Bühne neuerer Zeit bezeichnen, die den Ruf des Theaters auf's Neue mächtig erhob. Man fand — und nicht mit Unrecht — das alte Theatergebäude zu klein, geschmacklos, verfallen, dem Zeitgeschmacke wie der Würde einer Handelsstadt wie H. nicht mehr entsprechend. Zur Erbauung eines neuen fand sich sehr bald (1822) die Anzahl von 200 Actionisten, aus deren Mitte ein Comité durch Stimmenmehrheit erwählt wurde. Die Wahl des Platzes verursachte Schwierigkeiten; das alte Gebäude lag dem Dammthore der Neustadt zu nahe, und das neue sollte noch näher gerückt werden, da sich kein Platz in der Mitte der Stadt finden ließ. Indem sich nun zwischen dem Comité und der Familie Schröder kein Vergleich schließen und der Ankauf der Garderobe, Bibliothek u. s. w. von ihr nicht erzielen ließ, blieb es zweifelhaft ob die Familie, welche noch bis 1826 im Besitze des alten Hauses war, eine Direction fortführen und eine Rivalität bestehen werde,

der sich Herzfeld und Schmidt als Directoren bereits zugewandt hatten. Gerüchte von Vergrößerung des alten Schauplatzes, Ernennung einer neuen Direction u. s. w. kamen in Umlauf, während das neue Unternehmen rastlos gefördert wurde. Der Plan des zu erbauenden Hauses war vom Oberbaurath Schinkel in Berlin, doch ist es nicht durchweg nach seinem ersten Entwurfe ausgeführt worden, wogegen der Baukünstler sich auch später öffentlich verwahrt hat. Hätte man sich nur auf Vereinfachung der prachtvollen Vorderfaçade beschränkt, so aber beeinträchtigte die Anlegung von Boutiquen in den Seitenfronten des Hauses die nothwendigen Bühnenlokalitäten im höchsten Grade, obwohl dem Auge des Publikums diese Nachtheile verborgen blieben. Nach vielen Unterhandlungen verkaufte endlich die Familie Schröder an Herzfeld und Schmidt das alte Haus mit sämmtlichen Inventarien für eine runde Summe. — So begann denn im Mai 1826 der Bau des neuen Hauses; kaum erhob er sich jedoch einen Fuß breit über dem Fundamente, als die Lokalpressen schon für und gegen das neue Unternehmen eiferten. Schmerzhaft wurden im Oct. Mitglieder und Publikum vom Verlust des trefflichen Directors Jacob Herzfeld getroffen. An seine Stelle wurde Lebrün zum Mitdirector ernannt und das neue Schauspielhaus am 2. Mai 1827 mit einem Prologe von Prätzel und Goethe's Egmont eröffnet. Die erste Oper war Jessonda von Spohr. Das Gebäude ist 196 Fuß tief und 135 Fuß breit, der kreisförmige Zuschauerraum hat im Durchmesser 72 Fuß und in der Höhe 60 Fuß. 3 Logenreihen erheben sich übereinander, und die Gallerie ist mit einer flachen auf 16 Säulen ruhenden Kuppel geschlossen; es faßt ungefähr 2200—2500 Personen. Für Freundlichkeit und Eleganz ist eben so sehr als für Bequemlichkeit und Sicherheit bei Feuersgefahr gesorgt. Fast jeder Platz hat seinen besondern Ausgang; eine gehörige Anzahl von Noththüren sind als solche bezeichnet und eine Wasserleitung dient sowohl gegen ein Feuer auf der Bühne als gegen ein örtliches in den Logen u. s. w. Diese Wasserleitung versorgt zugleich den Dampfheitzungs-Apparat, womit das ganze Haus erwärmt wird. Die Decoration des Hauses ist vom Theatermaler Gropius in Berlin (nach Schinkels Entwurfe) und von demselben und dem Maler Cocchi sind auch die Decorationen des Theaters verfertigt; beide Künstler haben, jeder in seinem Genre, Großes geleistet. — Die Direction führten F. L. Schmidt und C. Lebrün; das Verhältniß derselben zum Comité war das des Miethers zum Vermiether; Schäfer und Lenz waren ihnen als Regisseure zur Seite. Das Orchester leitete Kapellmeister Krebs und im Personale glänzten die Namen: Albert, Cornet u. Frau,

Gloy, A. Herzfeld, Jacobi, Jost und Frau, Lenz und Frau, Schäfer, Schrader, Walbach; die Damen: Fischer, Hesse, Kraus-Wranitzky, Lebrün, Lenz, Peche und Betty Schröder. Chor und Orchester waren höchst vollständig. So begann das neue Unternehmen. Es wurde vom Comité mit Munificenz befördert. Leider aber wurden die ehrenwerthen Bestrebungen nicht immer mit Erfolge gekrönt. So wurde z. B. ein Machinist engagirt, dessen Namen hier übergangen sein mag, der das Vertrauen, mit dem ihm die größten Summen zu Gebote gestellt wurden, nicht rechtfertigte. Seine Einrichtung erwies sich so unpraktisch, das nur mit Noth die Vorstellungen im neuen Hause beginnen konnten, wodurch denn auch das Repertoir Anfangs beeinträchtigt werden mußte. Der treffliche Maschinist Höck machte den Fehler dann allmählich wieder gut. Eben so erwies sich die Heizung durch Wasserdämpfe als unpraktisch und man führte dafür die Luftwärmung nach Sylvester's Methode ein, die sich in allen Theilen auf das vollständigste bewährte. So consolidirte sich das neue Unternehmen und erwarb sich die Zufriedenheit des Publikums, obgleich die Direction von Anfang an Kämpfe wegen der Abstellung von Mißbräuchen zu bestehen hatte, die in dem alten Theatergebäude gewissermaßen mit dem Publikum verwachsen waren. Dahin gehörten besonders die Einführung der Controlle, die Anlegung des Parket's und das Verbot des freien Besuchs auf dem Theater. Nur Ein Tag im Jahre ist in letzterer Hinsicht ausgenommen: der Faschingsmontag, dem außerdem Jobsen Zeckel von Hiller und Weiße nicht fehlen darf; das Publikum drängt sich bei dem Zuge auf die Bühne, und verläßt sie auch dann erst, wenn es von dem Theil, der oben keinen Platz finden kann, von Parterre und Gallerie aus heruntergepfiffen wird. — Von Seiten des Comité wurde der aufgestellte Grundsatz: sich jeder Einmischung in die artistische Leitung zu begeben auf das unverbrüchlichste gehalten. Ueber das Nachtheilige solcher Einmischungen ist auf das deutlichste in den Artikel Frankfurter und Kölner Theater (s. d.) hingewiesen. Mancher herben Verluste zum Trotz, gelang es der Direction neben Aufrechthaltung der großen, die besondere Cultur der komischen franz. Oper zu befördern, ohne das recitirende Schauspiel zu vernachlässigen. Die ersten Künstler der deutschen Bühnen wurden nach und nach in Gastrollen dem Publikum vorgeführt und keine Anstrengungen gescheut, billigen Anforderungen zu genügen. — Nach Verlauf von 10 Jahren trat C. Lebrün von der Geschäftsführung zurück und J. Mühling, bisheriger Director der Bühnen zu Köln und Aachen kam an seine Stelle. Gegenwärtig (Ende Jan. 1841) läuft die officielle Nachricht ein, daß sich auch der

verdienstvolle Director F. L. Schmidt, nachdem noch im verflossenen Jahre sein 25jähriges Directorats-Jubiläum feierlich begangen wurde, in das Privatleben zurückzieht, und die fernere Leitug des Stadttheaters zu H. von den Directoren J. Mühling und J. Cornet übernommen ist. (C. Lebrün.)

Hamilton (Emma Lady, geb. Lyton), geb. 1760 in Chester, war in der Jugend Dienstmädchen und kam als solches nach London; hier las sie viel Romane und Schauspiele, wodurch ihre Liebe zum Theater erwachte; sie entwickelte außerdem ein bewundernswerthes Nachahmungstalent und copirte alle Schauspielerinnen Londons mit staunenswerther Treue; sie versäumte indessen durch diese Uebungen ihren Dienst, wurde fortgeschickt und kam nun in eine Taverne, wo sie der Schiffskapitain Payne kennen lernte, sich in sie verliebte, zu sich nahm und sie erziehen ließ. Payne trat sie bald nachher einem Gentleman ab, der sie nach kurzer Vereinigung verließ, wodurch sie in die äußerste Dürftigkeit gerieth und aus Noth ein wenig ehrenvolles Geschäft ergriff. Dr. Graham nahm sich ihrer an und sie figurirte bei seinen Experimenten über die Zeugung als Hygiäa; hierdurch kam ihre Schönheit in Ruf, Lord Greville nahm sie zu sich und zeugte 3 Kinder mit ihr. Um die Erlaubniß von Grevilles Oheim, Lord H. engl. Gesandten in Neapel, zur Heirath zu erlangen, reiste Emma nach Neapel. Hier verliebte sich Lord H. selbst in sie und heirathete sie 1791; sie wurde bei Hofe vorgestellt und genoß die größten Auszeichnungen. Hier erfand sie auch die mimisch-plastischen Darstellungen, wegen derer wir sie hier nennen (s. Attitude Bd. 1. S. 156). Ihr ausschweifendes Leben führte sie indessen fort, ward u. a. die Geliebte des Admirals Nelson, intriguirte am Hofe und kehrte 1800 mit ihrem Gemahl nach England zurück. Als derselbe 1806 starb, ergab sie sich ganz den zügellosesten Ausschweifungen, verschwendete Alles, und starb 1815 in Dürftigkeit in Calais, nachdem sie vorher ihre mimisch-plastischen Darstellungen auch öffentlich gegeben hatte. (R. B.)

Hamlet. Ueber keinen der bedeutenderen Charaktere in den shakespearischen Stücken ist so Vieles und Verschiedenartiges geschrieben, als über H., und dennoch bietet keiner, ohnerachtet all des zahlreichen Feinen und Wahrhaften, was gesagt worden ist, so bedeutende Schwierigkeiten, sei es für den Kritiker oder für den Schausp. dar, als eben H. Im Charakter H's begegnet sich auf seltsame Weise Edles, Schönes Melancholisches, Tiefgedachtes, Witziggesetztes, mit Eitelkeit, bitterem Unmuth, Schwäche, innerer Kraftlosigkeit und Hinterlist; man muß sich eingestehen, er hat etwas von allen dem, was Ophelia in ihm sieht, wenn sie sagt:

O, welch ein edler Geist ist hier zerstört!
Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge u. s. w.

Er hat von allen dem etwas, aber dennoch ist er dies nicht alles. Es kommt darauf an, einen Mittelpunkt zu suchen, in welchem alle die so widersprechenden Eigenschaften, welch H. zur Schau trägt ihre Vereinigung finden, damit der Schausp. einen festen Halt habe, zu dem er immer zurückkehren, von dem aus er auch die scheinbar entgegengesetztesten Handlungen und Reden H.'s als etwas denken kann, das in einem solchen Individuum als naturgemäß, menschlich, nothwendig und organisch erscheint. Muß man das ganze Stück die Tragödie der Lüge und Intrigue nennen, in welcher mit furchtbarer Wahrheit die heimliche Aushöhlung, die innerliche Zerrüttung dargestellt wird, welche aus der Lüge gegen sich selbst, aus dem Comödienspiel mit allem Edlen, Hohen, Wahrhaften und Schönen entspringt, muß man sagen, daß alle Personen des Stückes gerade den vollkommensten Gegensatz zu den Worten des Polonius darstellen:

Dies über alles, sei dir selber treu
Und daraus folgt, so wie die Nacht dem Tage,
Du kannst nicht falsch sein gegen irgend wen.

so wird sich alles dies, die Untreue gegen sich selbst, die Falschheit gegen Andere, die zum Laster gewordene Tugend, und die Scheinwürde des inneren Lasters am Tiefsten und Wunderbarsten in H.'s Charakter offenbaren. Sehr wohl aber muß man und namentlich bei H. unterscheiden zwischen Charakter und Talent; was Ophelia an ihm sieht und preist ist H.'s Talent, was hier auseinanderzusetzen versucht wird, ist sein Charakter, und die Aufgabe des Schausp. ist, die Aeußerungen dieses Talents mit den Aeußerungen des Charakters dergestalt in Eins zu verschmelzen, daß sich jedes im anderen still und naturgemäß wiederspiegelt. Die Grundzüge in H.'s Charakter sind Mißtrauen und List, Eitelkeit und Schwäche, welche überdeckt werden durch ein schönes edles Aeußere, durch die Gewandtheit des Hofmanns in den gesellschaftlichen Formen, durch den angebornen Witz, Humor und Scharfsinn, und durch die sorgfältige Ausbildung seiner übrigen reichen Geistesgaben. Sein Mißtrauen und sein Scharfsinn lassen ihn ahnen, welche Verbrechen begangen sind, um zu der Krone zu gelangen, auf die er, des verstorbenen Königs Sohn, das natürlichste Recht hat, während in seinen Augen Claudius dasteht als: „ein Beutelschneider von Gewalt und Reich ꝛc." H. wünscht die Krone selbst zu tragen, er kennt sein Recht, er haßt deswegen den König, er will ihn deshalb aus dem Wege räumen, allein dennoch wagt er nicht, aus einer unwillkührlichen Scheu vor dem kräftigen, entschiedenen Charakter des Königs den gera-

den Weg zum Ziele zu gehn. Seine Eitelkeit findet tausenderlei Vorwände, um sich selbst diese innere Schwäche, die traurige Kraftlosigkeit zu verschleiern und zu rechtfertigen, die ihn verhindert, dasjenige offen in Anspruch zu nehmen, was ihm gebührt. Nur wenn seine bewegliche Einbildungskraft auf das äußerste erregt ist, kann er sich zur Handlung aufstacheln. Zeigt sich ihm dagegen die Gelegenheit zur That, wenn er ruhig ist, so ist er unfähig, irgend etwas zu vollbringen, und seine eitle Schwäche sucht und findet Vorwände, die Entscheidung zu verzögern, oder die ganze geringe Thatkraft versprudelt sich in bittern humoristischen Ausbrüchen. Diese Mischung nun von Schwäche, Eitelkeit und Mißtraun treibt ihn auf die Bahn der List, die ihm von der Eitelkeit, als eine geistige Ueberlegenheit dargestellt wird, deren er sich bis zur grausamen Lust an dem Gedanken des Gelingens freut:

Der Spaß ist, wenn mit seinem eignen Pulver
Der Feuerwerker auffliegt, und mich trügt
Die Rechnung, wenn ich nicht ein Klafter tiefer,
Als ihre Minen, grab' und sprenge sie
Bis an den Mond. O, es ist gar zu schön,
Wenn so zwei Laster sich entgegen gehn.

Den Mittelpunkt der List nun, mit welcher H. seine Umgebungen zu umgarnen gedenkt, bildet der Wahnsinn, welchen er erlügt und den durchzuführen er sich bemüht. Die Gelegenheit, welche ihm den Gedanken eingiebt, sich später wahnsinnig zu stellen, ist in der Scene gegeben, welche er mit seinen Wachtgenossen nach der Unterredung mit dem Geiste hat. Der Kampf zwischen innerem Mißtrauen zu seinen Genossen, und der ungeheueren Aufregung seines Innern bringt sein wunderliches Benehmen in Rede und That hervor. Er ist einige Male nahe daran, alles zu offenbaren, sein plötzlich wiedererwachtes Mißtrauen hält ihn davon ab, und bringt Reden hervor, von denen Horatio sagt: das sind nur wirbliche und irre Worte Herr. Diese hingeworfene Aeußerung erzeugt erst in H. den Gedanken, daß ihm solch ein Benehmen gegen seine Umgebung sehr dienlich sei, und ihn seinem Ziele sicher entgegenführen könne, und so wird denn, was anfangs die natürliche Folge physischer und geistiger Aufregung und etwas Vorübergehendes war, durch den listigen Zug in H.'s Charakter zu etwas Absichtlichem, Gemachtem, Feststehendem und mannigfach Benutzbarem. In seinen Bewegungen muß der Darsteller des H. höchste Grazie, die feinste gesellschaftliche Ausbildung des vollendeten Hofmanns an den Tag legen, in seiner Sprache, selbst bei dem furchtbarsten Sturme der Leidenschaft, Adel und Selbstbewußtsein bewähren. Diese Seite stellte der verstorbene Schausp.

Wolf in Berlin meisterhaft dar, in soweit seine physische Kraft ausreichte. Denn es ist eben die andere Seite dieses Charakters in der Darstellung, daß eine tüchtige physische Kraft die Rede und die Bewegung so unterstützen muß, daß die höchsten Punkte der Leidenschaft, in Schreck, Entsetzen und Zorn vollkommen erreicht werden können, eine Seite, welche bei Rott's Darstellung des H. vielleicht zu kräftig und auf Kosten der feineren Seiten des Charakters hervortritt. Eine dritte Seite dieses Charakters, welche der Schausp. zur Anschauung zu bringen hat, ist die, in den ruhigern Scenen besonders hervortretende Ueberlegenheit des Geistes und Standes des H., welche ihm die Möglichkeit giebt, seine Umgebung so zu beherrschen und zu behandeln, wie er es thut. Emil Devrient, welcher den H. auch spielt, kann diese letztere Seite des Charakters am besten darstellen, weil es ihm nicht möglich ist, jene Hinneigung zur Sentimentalität, die diesem so trefflichen Schausp eigen ist, störend hervortreten zu lassen. Gegenwärtig gehört noch L. Löwe zu den trefflichern Darstellern dieser complicirten Rolle. — H.'s Kostüm muß einfach und schwarz sein, und darf unter keiner Bedingung jemals nachlässig oder unordentlich erscheinen, denn wie in allem, so ist H. auch in Beziehung auf seine äußere Erscheinung eitel, und schwerlich dürfte die bekannte Beschreibung Ophelia's von H.'s Anzuge, als er sie besucht, zum Muster dienen, um sein Kostüm später zum Nachtheil der Zierlichkeit und Sauberkeit umzuändern. Denn sein vernachlässigter Anzug bei dem von der Ophelia erzählten Besuche ist nur eine augenblickliche Erfindung, um seinen angenommenen Wahnsinn glaubhaft zu machen. Die Stelle endlich wo H. in sarkastischen Spott darüber ausbricht, daß er seit zwei mal zwei Monaten, seit dem Tode seines Vaters, sich noch schwarz trüge und ausruft: Ei, so mag der Teufel schwarz gehen, ich will einen Zobelpelz tragen! und die von einigen Schausp. zur Umänderung des Kostüms vom 4. Akte an benutzt worden ist, kann nicht als gültiger Grund dafür angesehen werden, da man aus dem Zusammenhange der Stelle ersieht, daß es ein absichtlich bitteres Wort H.'s ist in Bezug auf den Leichtsinn und die Treulosigkeit seiner Mutter. (Dr. Bernhardi.)

Hammermeister (Heinrich), geb. 1799 in Stettin, machte als freiwilliger Jäger den Feldzug von 1815 mit, und wurde später bei der Regierung angestellt. Ein lebhafter Kunsttrieb ließ ihn nicht lange im Bureau aushalten, er begab sich nach Mecklenburg-Schwerin, wo er 1823 das Hoftheater mit glänzendem Erfolge betrat. 1824 folgte er einem Ruf nach Braunschweig, wo er 5 Jahre hindurch wirkte. Als diese Bühne zum Hoftheater erhoben worden war, zog

ihm ein Mißverhältniß des Herzogs Ungnade zu; er ging nach Mainz und gab dort so wie später in Köln und Düsseldorf mit Glück Gastrollen, worauf er ein Engagement an dem neuerrichteten Hoftheater in Leipzig erhielt. 1832 nach der Auflösung desselben berief man ihn zum Hoftheater nach Berlin. 1834 machte er von hier aus einen Ausflug nach Braunschweig, Mainz, und zu der deutschen Oper nach Paris, und kehrte dann nach Berlin zurück, wo er aber nur bis 1835 blieb. Er begann eine Kunstreise nach dem Süden Deutschlands und fand in Wien, Grätz, München, Nürnberg, Köln Karlsruhe und Hamburg große Auszeichnung, die eine Anstellung in Hamburg zur Folge hatte, in der er sich noch befindet. H. besitzt eine Bariton=Stimme von seltenem Umfange, aber mehr kräftig als weich. Er ist dram. Sänger in der vollen Bedeutung des Wortes, und gehört zu den wenigen Operisten, die Charakterzeichnung zu geben wissen, er ist als Sänger ein trefflicher Schausp., und als Schausp. ein ausgezeichneter Sänger. (C. H.n.)

Hammer-Purgstall (Joseph v.), geb. zu Grätz 1774, k.k. Hofrath bei der geh. Hof= und Staatskanzlei und Hofdolmetscher zu Wien, seit 1838 mit dem vollen Gehalt pensionirt. Er wurde auch zu verschiedenen Sendungen nach Persien, Aegypten, der Türkei und Moldau verwandt. Als Orientalist und Uebersetzer aus den morgenländischen Sprachen ist H. rühmlich bekannt. Er versuchte sich auch in einigen Originaldramen: Dschafer oder der Sturz der Barmaciden, histor. Trauerspiel (Wien 1813); Mohamed oder die Eroberung von Mekka, histor. Schauspiel (Berlin 1823). In dem letztgenannten Produkte sind viele treffliche Einzelnheiten; besonders interessant ist die Figur des Mohamed selbst, den er mit seinen eigenen Worten, wie der Koran oder die Tradition sie überliefert haben, reden läßt. Aus der theatral. Wirksamkeit fällt dieses dram. Gedicht natürlich heraus. (M.)

Hanau (Theaterstat.) Stadt von 15,000 Einw., Hauptstadt der Provinz gl. Namens, im Kurfürstenthum Hessen. Das Theater wurde vom Kurfürsten Wilhelm I. erbaut; es liegt am Paradeplatz und gehört dem Staate, der es auch unterhält, ist ein schönes Haus, das in Logen 1. und 2. Ranges, Parquet, Amphitheater, Parterre und Gallerie über 700 Personen faßt. Früher wurde das Theater verpachtet, die Direktoren Kloß, Schemmenauer, Eisenhut, Weil, Gneib und Rahnenberg waren nacheinander die Unternehmer; außer der kurzen Zeit, wo es Hoftheater war, war keine stehende Gesellschaft da, sondern es wurde gewöhnlich vom Oktober bis Ende April gespielt. — 1833 übernahm der Kaufmann

Adelmann die Leitung des Theaters in Verbindung mit dem Kunstmeister Blauhold, unter dessen Aufsicht die Maschinerien und Dekorationen so wie das Innere des Theaters neu hergerichtet wurden; letzteres mit einem bedeutenden Kostenaufwand. Kronleuchter, Lampen, Pulte und Bänke, viele Decorationen, Bibliothek, eine glänzende und zahlreiche Garderobe, wurden neu angeschafft nnd sind Eigenthum des jetzigen Besitzers. Von dieser Zeit an erhob sich das Theater bedeutend, und wurde zahlreich besucht. Außer guten Gesellschaften, die das Neueste in Opern und Stücken bieten, gastirten häufig ausgezeichnete fremde Künstler in H. Das engagirte Orchester besteht im Schauspiel aus 16, bei großen Opern bis zu 44 Personen. Bis 1839 bildeten sich in H. auch 6 Privattheater, aus welchem Grunde der zeitige Besitzer es pachtweise für dieses Jahr abgab und jetzt nur bisweilen Vorstellungen von den in der Nähe befindlichen Gesellschaften statt finden. (R. B.)

Hand, einer der wichtigsten Theile des Körpers, dessen Haltung und Bewegungen Studium und Aufmerksamkeit erfordern; das Nähere darüber s. Chironomie, Geberde, Mimik.

Handkuss. Eine Sitte, die fast in ganz Europa herrscht, durch schweigende Uebereinkunft eingeführt wurde und sowohl als Zeichen der Achtung und Ehrfurcht, wie als Symbol des Dankes, oder der Bitte um Verzeihung üblich ist. Von den Römern, wo zuerst die Magistrate, später die Kaiser den Geringern den H. als Zeichen der Huld und Gnade erlaubten, pflanzte er sich an alle europäischen Höfe, wo er noch jetzt als ein Theil der Galla betrachtet wird; von den Höfen aus wurde er langsam allgemein u. in einigen Ländern ist der H. bis zur lächerlichsten Uebertreibung Mode, z. B. in Oesterreich. — Der Schausp. hat sich vor dieser Uebertreibung wohl zu hüten, und überhaupt zu beachten, in welchem Verhältniße er in seiner Rolle zu der Person steht, bei der der H. statt findet; wird derselbe auch im Allgemeinen stets leicht gegeben, so ist doch ein wesentlicher Unterschied zwischen dem H. den die Dankbarkeit und Ehrfurcht dem Wohlthäter und Gebieter giebt, und demjenigen, den der halb erhörte Liebende der Hand der Geliebten aufdrückt; das reine Gefühl für Schicklichkeit allein kann hier das Richtige zeigen. (B.)

Handlung (Aesth.), unterscheidet sich von der Fabel dadurch, daß jene den Stoff zur H. liefert, diese der in Wirksamkeit gesetzte Stoff eines Kunstwerkes selbst ist. Die Fabel z. B. welche Schillers Wilhelm Tell zum Grunde liegt, ist die Geschichte dieses Mannes, seine Thaten, wie die alte Chronik sie berichtet; aber die H. des Stückes ist die

dram. Gestaltung selbst, welche die Fabel von Schiller erhalten hat, der Verlauf der Fabel mit Exposition, Verwickelung und Auflösung, wie es eben dem Dichter beliebt hat, ihn anzuordnen. Handeln d. h freithätig, mit eigenem Willen und Bewußtsein handeln kann nur der Mensch; daher wendet man den Ausdruck H. vorzugsweise auf Dichtungen an, deren Held der Mensch ist, also auf epische und dram. Dichtungen. Hauptbedingungen der H. sind Einheit (s. d.), Wahrscheinlichkeit, Interesse, wo möglich Neuheit. Jedes Kunstwerk kann nur eine Haupth., dagegen mehrere Neben- und Zwischenh.n (Episoden, s. d.) haben, die aber weder so selbstständig hervortreten dürfen, daß sie das Interesse an der Haupth. stören oder diese gar in den Hintergrunde drängen, noch in so reicher, ungeordneter und unzweckmäßiger Anzahl vorhanden sein dürfen, daß sie die Einheit, das Hauptbedingniß der H., aufheben, das Ganze verwirren, den Zusammenhang unterbrechen und Plan und Gedanken des Kunstwerkes so verdecken, daß sie nur schwer zu erkennen und zu verfolgen sind. Vielmehr müssen die Episoden mit der Haupth. so in einem inneren Zusammenhange stehen, daß sie mit ihr *eine* H. ausmachen, mit ihr ein Ganzes bilden, ihren Gang bestimmen, sie entwickeln und auflösen helfen und das Interesse an ihr, statt zu schwächen, vielmehr verstärken. (S. Drama.) Zuweilen, wenn auch nur selten, übersetzt man Akte, Aufzüge mit H.n, eine Benennung, welche von Zesen, dem Sprachreiniger des 17. Jahrh. herrührt. (H.M.)

Handschuh (Gard.) eine allbekannte und allgemein verbreitete Bekleidung der Hände, um sie gegen den Eindruck der Witterung zu schützen; die Form ist verschieden nach Zeit, Stand und Mode, der Stoff meist feines Leder, doch auch Seide, Baumwolle, ꝛc. Hinsichtlich der Form unterscheidet man *Fausth.*, die die 4 Finger zusammen und nur den Daumen einzeln bedecken; *Fingerh.*, wo jeder Finger eine einzelne Hülle hat; *Stulph.*, an denen ein den halben Unterarm bedeckendes steifes Lederstück angebracht ist, u. s. w. Der H. gehört in unserer Zeit unbedingt zum eleganten Anzuge und ist daher dem Schausp. unentbehrlich; bei fast allen Bühnen muß der Schausp. die H. selbst liefern, und nur für Statisten, ꝛc. werden Garnituren derselben angeschafft. So nothwendig der H. indessen auf der Bühne ist, so wird doch nicht selten Mißbrauch damit getrieben, indem er da angewendet wird, wo er nach Stand und Verhältnissen nicht hingehört; auch hierin soll die Bühne ein wahres Bild des Lebens seyn. Im Mittelalter hatte der H. mehrfache symbolische Bedeutung; das Hinwerfen des Hs galt als Herausforderung zum Kampfe, das Aufheben von Seiten des Gegners als Annahme derselben; die Kaiser sendeten den H. an die

Städte als Zeichen des bewilligten Marktrechts oder als Zeichen der Erlaubniß zur Anlegung einer neuen Stadt, u. s. w. — Die genuesischen u. franz. H. gelten als die besten, doch werden auch in Deutschland in Altenburg, Erlangen, Dresden, Hanau, 2c. treffliche H. gemacht.

Hannover (Theaterst.) Hauptstadt des Königreichs H. an der Leine mit 28,000 Einw. Ein Theater hat H. seit dem Anfange des vor. Jahrh.s; dasselbe wurde Privatunternehmern eingeräumt, welche auch andre Orte besonders Bremen und Pyrmont bereisten Die berühmtesten dieser Directoren waren der große Schröder, Großmann, Walter und Pichler. Unter diesen Direktionen glänzten die größten Künstler Deutschlands als Gäste oder Mitglieder auf der h.schen Bühne. Unter Pichlers Direktion erhielt das Institut 1816 den Titel eines königl. Hoftheaters und eine Gesellschaft Actionaire garantirte das Ganze. Pichler, welcher keine Opfer scheute das Institut zu heben, brachte einen glänzenden Künstlerverein zusammen, in dem die Namen der Damen Renner, Fries, Braun, Gehlhaar, Senk und der Schausp. Holbein, Paulmann, Leo, Fries, Löhle, Genast, Keller u. m. a. glänzten. Holbein führte als Oberregisseur die ästhetischen, Pichler die ökonomischen Geschäftszweige, und H. erfreute sich einer trefflichen Bühne; allein das Anerbieten eines bedeutenden Kaufpreises bestimmte Director Pichler, seine Inventarien den Actionairen zu überlassen und sich eine neue Unternehmung in Bremen zu gründen, Holbein folgte einem ehrenvollen Ruf nach Prag. Das Theater in H. war verwaist und sank zusehends. Als daher Holbein von der Direction des Theaters in Prag wieder zurücktrat, beeilte man sich, ihm die Direktion des Hoftheaters in H. wieder zu übertragen, die er nun seit 1825 führt. 1836 wurde die Bühne zum wirklichen Hoftheater erhoben, und wird von König Ernst August mit besonderer Vorliebe begünstigt. Holbein ist lebenslänglich angestellt, seine Vollmachten sind fast unumschränkt und er ist nur in den wichtigsten Anordnungen von der Hoftheater-Intendanz abhängig. Die Resultate dieser Organisation sowohl als der zweckmäßigen Leitung sind: ein gutes Theater und der seltne Umstand, daß sich seit Holbeins Direction nicht nur kein Deficit, sondern alljährlich ein nicht unbedeutender Ueberschuß ergeben hat: der Intendant Graf Platen zu Hallermund hat zur Erhebung des h.schen Bühnenwesens unstreitig das meiste beigetragen, er hat Holbein wieder gewonnen, ihn dem Institut erhalten und für immer gesichert; als Präsident der Actionaire hat er den Grund zu dem schönen harmonischen Ganzen gelegt, was H. jetzt in seiner Kunstanstalt besitzt; zu allgemeinem Bedauern hat er 1838 die Intendanz mit mehreren Hofämtern niedergelegt.

Gegenwärtig führen die Intendanz der Kammerherr von dem Busche und der Kammerherr von Malortin, und es ist nicht zu zweifeln, daß eine Bühne, die Männer wie Holbein und Marschner als Führer hat, und eine gegen früher ungleich reichere Dotation besitzt, sich bald zu einer der bedeutendsten Deutschlands erheben muß; denn auch die jährlichen Ueberschüsse werden von nun an der Direction wieder zur Disposition gestellt. Der musterhaft organisirte Geschäftsgang ist sowohl auf ästhetische Wirksamkeit als Oekonomie berechnet; kein überflüßiges Kanzlei= und Nebenpersonal schmälert den Gagenetat der Künstler, die Staffage ist immer sachgemäß und elegant, aber niemals Hauptsache, der Rahmen nie schöner als das Bild und in allen Darstellungen, selbst der Oper, herrscht mehr Wahrheit als Spielerei. Außer einer Reihe schöner Talente, ist besonders das Ensemble in H. trefflich und das Bestreben des gesammten Personals ist stets dahin gerichtet, den Geist einer Kunstanstalt höhern Styls in den Darstellungen auszusprechen. — Das Theater ist ein Theil des kön. Schlosses, und war früher eine Klosterkirche. Es wurde zu Anfang des 18. Jahrh.s nach der Einrichtung der ital. Theater erbaut, und später mehremale (zuletzt 1838) restaurirt; doch hat das vergrößerte Auditorium die anfängliche Form behalten, mit Ausnahme des 1. Ranges, welcher 1838 balkonartig herausgebaut wurde. Der Zuschauerplatz enthält 5 Logenreihen, ein großes Parquet; ein desto kleineres Parterre und faßt 14 — 1500 Personen, die Dekoration ist weiß mit lichtblausilbernem Ornament und geschmackvollen Verzierungen. Der Plafond enthält 5 Gemälde, welche die Tanzkunst, das Lustspiel, das Trauerspiel, die Musik und einen die Kritik besänftigenden Genius darstellen und von Romberg gemalt sind. Der Vorhang geht gerade in die Höhe, ohne sich zu falten. Er wurde 1789 ebenfalls von Romberg gemalt und 1838 vom Hoftheatermaler Karten restaurirt. Die Bühne ist angemessen breit und tief, die Maschinerie in allen Theilen vorzüglich; sie ist vom Hoftheatermeister Münch 1829 ausgeführt. Die Decorationen werden durch Gegengewichte dirigirt. Die Coulissenwagen sind ganz von Eisen, und werden durch 2 Seitenwalzen und eine Hauptwinde bewegt; die Beleuchtung ist sehr brillant, und die Maschinerie derselben höchst zweckmäßig, die Vorkehrungen gegen Feuersgefahr sind ganz practisch. In den untern Räumen befinden sich 2 wasserreiche Brunnen, deren einer sogleich als Spritze gebraucht werden kann. Der Heitzungs=Apparat verbreitet in allen Räumen eine gleichmäßige Temperatur, so daß jeder unangenehme Luftzug verbannt ist. Die Garderoben sind groß und bequem, dagegen ist das Conversationszimmer etwas verwahrlost; geräumige

Magazine, ein schöner Probesaal, treffliche Kassen, Bureau- und Bibliothek-Lokale sind im Theatergebäude enthalten. — Gespielt wird in H. wöchentlich 4 Mal: Sonntag, Montag, Mittwoch und Freitag; die Theatersaison beginnt mit dem 1. Sept. und dauert bis in die 2. Hälfte des Juni, es sind demnach über 2 Monate Ferien; die Kapelle ist vollzählig und anerkannt trefflich. (R. B.)

Hanswurst. Obgleich 1740 von der Neuberin feierlich begraben, gibt der ehrliche Schelm doch immer noch Spuren seines Lebens; es lohnt also wohl, dem Ursprunge desselben nachzuforschen. Längst blühten in Italien die Maskenspiele als erst in Deutschland Nachahmungen derselben auftauchten. Die bestimmte Zeit, wann dies geschehen, läßt sich zwar nicht nachweisen, doch ist mit Gewißheit anzunehmen, daß Rosenplüt, Ayrer und Hans Sachs sie nicht geschaffen, sondern schon im Volksleben begründet vorgefunden. Auf einem alten Holzschnitt von 1504, das Gastmal eines reichen Mannes vorstellend, von dem der Tod eine schöne Frau in der Blüthe ihrer Jahre wegholt, findet sich eine kleine Bühne im Hintergrunde des Speisesaales aufgeschlagen, auf welcher ein H. unter andern Schausp.n sein Wesen treibt. Obgleich der leicht bewegliche, schlaue und unternehmende Arlechino offenbar der Typus ist, aus welchem H. entstanden, so mußte nothwendig die durchaus verschiedene Nationalität darauf einwirken, und H. nahm nicht das enge bunte Kleid Arlechino's, sondern das bequeme schlotternde des Brighella; wurde plumper, faul, sprach mit einer Art von dummer Pfiffigkeit, und leicht zu übertölpelnder Verschlagenheit, behielt aber den Filzhut und besonders die Pritsche Arlechinos bei. Der Name H a n s W u r s t erinnert an die ähnlichen Lustigmacher, Jean Potage in Frankreich, und Jack Pudding in England; Gefräßigkeit und eine immer rege Eßlust mögen bei allen dreien Veranlassung zu dem Namen gegeben haben. Das Ex tempore ist das eigentliche Element des H.s und überall, wo ihm nicht bestimmte Rede, wohl gar in Versen vorgeschrieben war, rappte er lustig und unbekümmert um den Fortgang in die Handlung hinein. Der H. war in der Kindheit der deutschen Bühne der Grundpfeiler des dram. Interesses und mochte wohl lange der einzige sein, der ein eigenthümliches künstler. Leben hatte; wie aber jede Ausschließlichkeit zum Mißbrauche führt, so auch unser H. Als die Gestalten und Dinge neben ihm Bedeutung gewannen, wurde der Bursche breit und lästig; der harmlose Spaß reichte nicht mehr aus und er mußte zu Zoten seine Zuflucht nehmen, um wenigstens die Masse noch zu interessiren. So grub er selbst emsig an dem Grabe, in das die Neuberin (s. d.) auf Gottscheds Veranlassung ihn zu Leipzig vermeintlich für im-

mer begrub. Nur wenige Bühnen folgten unmittelbar diesem Beispiel, namentlich blieb der H. bis gegen 1770 die einzige Stütze der kleinen herumziehenden Schausp.-Truppen, und hin und wieder erhob er sich sogar durch Schuch, Bernardon und Scholz wieder zu seiner frühern ausschließlichen Bedeutung. Doch war der Anstoß einmal gegeben, das Theater stieg, H. sank, die Bühnen schämten sich nach und nach des Namens, und seine Kinder und Enkel bevölkerten die Bühnen besonders Süddeutschlands; die Kasperles, Larifaris, Metallios, Papagenos, Sepperles, Bernardons, Lipperls hatten andere Namen, andere Kleider, aber der ehrliche alte Ahnherr sah ihnen doch aus allen Näthen heraus, und wirkte auch so, wie er es von früher her gewohnt war. Selbst in neuester Zeit haben sich wieder feststehende komische Charaktere bemerklich gemacht, die freilich durch Zeit und Sitte gemodelt, doch den alten Ahnherrn nicht verläugnen können. Ein sehr seltener Kupferstich von 1703 in gr. Folio hat uns eine Abbildung des berühmten Johann Theodor Beck, Prinzipals einer Comödiantentruppe, und nebenbei Zahnbrecher erhalten, unter welche sich folgende charakteristische Verse befinden:

Als maiter und Hanns Wurst, ich im Portrait hier steh,
Ich mache Wind und Luft, ich mache Schiff und See,
Ich habe vielles Land, viel Stäte und viel Häuser,
Ich bin kein Printz, kein Fürst, kein König und kein Kayser,
Ein Künstler der bin ich, wer dieß nicht glauben will,
Setz sich auf einen Stuhl und halte mir nur still,
Ich nehm die Zähne aus, suptile und behände,
So hat der Schmertz, die Qual auf einmal gleich ein Ende,
Ich bin ein solcher Mann, der noch viel mehr kann machen:
Wer mich agiren sieht, den mache ich zu lachen,
Drum geb' ich mein Portrait zum Angedenken hin.
Ein jeder sehe nur, wie generös ich bin;
Ich fordere nichts dafür, doch wer mir will was geben,
Dem wünsche ich vergnügt und lange Zeit zu leben. (L.S.)

Harlass (Helena) geb. zu Danzig um 1786, kam als Kind nach München und wurde dem Kloster bestimmt, sie verließ dasselbe jedoch aus Abneigung und widmete sich dem Studium der Musik unter der Leitung des Hofsängers Lasser; 1803 wurde sie Hofsängerin und betrat 1806 auch die Bühne mit glänzendem Erfolge. Bald war sie erste Sängerin und wetteiferte siegreich mit den eminentesten Talenten der ital. Oper. 1808 vermählte sie sich mit dem Generalsekretair von Geiger und verließ die Bühne, nahm jedoch, als die Ehe nach 3 Jahren gelöst wurde, ihren Namen wieder an und kehrte zur Bühne zurück. Auf mehreren Kunstreisen sang sie auf allen bedeutenden Bühnen Deutschlands mit größtem

Beifalle, blieb aber dem Theater in München treu bis zu ihrem Tode. Sie war eine der trefflichsten deutschen Sängerinnen jener Zeit, hatte eine eben so schöne Stimme als treffliche Bildung und war außerdem eine seelenvolle Darstellerin und bescheidene liebenswürdige Frau. (3.)

Harmonia (Mythol.) des Ares und der Aphrodite Tochter, Gemahlin des Cadmus (s. d.). Wenn auch sowohl ihr Name als die Deutung der auf sie bezüglichen Mythen auf Verschmelzung feindlicher Elemente hinweist, so ist doch ihre Geltung als Personification der Liebe und Freundschaft mehr eine moderne als eine im Alterthume weit verbreitete. (F. Tr.)

Harmonie 1) (Aesth.) Die Uebereinstimmung aller einzelnen Theile eines Kunstwerkes, so daß keines dem Eindrucke schadet, welchen das Ganze hervorbringen soll. — 2) (Mus.) der Zusammenklang mehrerer Töne, oder mehrerer Stimmen zu einem dem Gefühle wohlthuenden Ganzen; also im engeren Sinne gleichbedeutend mit Accord, (s. d.) im weitern Sinne aber die künstler. Ineinanderfügung und wohlklingende Uebereinstimmung einer ganzen Reihe von Accorden und Modulationen, die die Basis eines Tonstückes ausmachen und die Melodie desselben unterstützen. Die H. in der letztern Beziehung erheischt eine Tonverwandschaft der auf einander folgenden Accorde und eine künstler. logische Folge der einzelnen Sätze und Abschnitte. Sie ist der Melodie insofern entgegen gesetzt, als sie gebundener und regelmäßiger fortschreitet und nur die Aufgabe hat, die durch die Melodie zu weckenden Empfindungen zu verstärken. Beide müssen Hand in Hand gehen, sich gegenseitig heben und unterstützen, denn zum Gelingen eines vollkommenen Ganzen, sind beide gleich wichtig, gleich unumgänglich nöthig. — Die Harmonik (H.-Lehre) ist dem Tonsetzer unerläßlich und gewöhnlich beginnt er seine Studien mit ihr; leider ist dieselbe im Allgemeinen gar zu breit und pedantisch, und nimmt auf die Melodik zu wenig Rücksicht. — H. nennt man auch die gesammten Blasinstrumente eines Orchesters im Gegensatze zu den Streichinstrumenten; daher H.-Musik, solche, die blos von Blasinstrumenten vorgetragen wird. Schriften über die H. lieferten besonders Fux, Vogler, Weber, Catel, Schilling, u. v. A. (J.)

Harnisch (Gard.) s. Panzer und Rüstung.

Harpokrates (Mythol.) Sohn der Isis und des Osiris. Kennzeichen seiner Darstellung ist das Sitzen auf einem Lotosblatte, wegen dessen er als Gott des Stillschweigens betrachtet wird, wenn schon die ihm beigegebenen Symbole seinen Zusammenhang mit dem ägyptischen Naturdienste außer allen Zweifel stellen. (F. Tr.)

Harpÿien (Mythol.) Dienerinnen der göttlichen Strafgewalt, deßhalb des Zeus Hunde genannt, und mit den Furien fast bis zur Verschmelzung zusammen gestellt. Zahl, Abstammung, Namen, Wohnsitz, Gestalt derselben schwanken in den Angaben der Alten. Während Hesiod sie die schöngelockten Töchter der Thaumas und der Elektra nennt, wird bei Andern ihre Schilderung ein abscheuliches Schreckbild, mit den schmutzigsten Symbolen; halb Vögel, halb Mädchengestalten, mit Krallen an Händen und Füßen, den Körper mit Unflath bedeckt, ein Bild der häßlichsten Magerkeit, aber mit Windesschnelle daher eilend, vernichten sie an dem Orte, den sie heimsuchen, alle Speisen durch ihre heißhungrige Gier, verpesten die Luft und gelten als Symbole der Hungersnoth; ihr Wesen und Namen deuten auf Personificationen von Erscheinungen der Meeresstürme. Bald rasen sie in den Eingängen zu der Unterwelt, bald vollziehen sie die Strafe der Götter, bald wohnen sie auf den strophadischen Inseln. (F. Tr.)

Harro-Harring (Paul, ps. Jarr Rhangharr), geb. 1798 zu Ivenshoff bei Husum an der Nordsee, ein unstät hin- und hergewirbelter, liberaler, aber in politischen Extravaganzen und Chimären befangener leidenschaftsvoller Schriftsteller. Seine letzten Streitigkeiten mit dem Gouverneur von Helgoland, welche veranlaßten, daß er auf einem Kriegsschiffe nach England abgeführt, hier aber freigegeben wurde, sind bekannt genug. Er nennt sich selbst mit Vorliebe: Harro H. der Friese; bewegliches, aber flüchtiges Talent ist ihm nicht abzusprechen. Seine dram. Productionen streben nach Effekten, sind zum Theil übertrieben greuelvoll, im Ganzen roh, ungeschlacht und durchaus unpsychologisch. Die Titel seiner Stücke sind: Der Corsar, die Mainotten, der Wildschütz, die Renegaten auf Morea, der Student von Salamanca. Er schrieb auch einen Faust, eine hier und da frappante, sonst ziemlich wüste und geschmacklose Production, worin er auch Zeittendenzen in seiner derben Manier zu verarbeiten suchte. M.

Harrys, (J. G. K.) geb. zu Hannover 1781, wo er als pensionirter Hospitalinspector lebte, und bis zu seinem 1838 erfolgten Tode das Journal: die Posaune redigirte. Verf. mehrerer derb komischer Lustspiele, Farcen und Possen, unter denen der Sturm von Koppenhagen und der Anekdotenfreund genannt zu werden verdienen. Gab heraus: Politisches Quodlibet oder musikal. Probekarte, (Hannover 1814. 3. Aufl. 1828). Taschenbuch dram. Blüthen, (Hannover 1825 — 1827). In der letzten Periode seines Lebens lieferte H. weniger Originalproducte, als Bearbeitungen franz. Bühnenstücke; manche der-

selben machten auf den deutschen Theater einiges wenn auch vorübergehendes Glück. (H.)

Harsdörfer, Rathsher zu Nürnberg im 17. Jahrh. Mitbegründer der fruchtbringenden Gesellschaft, ein bedeutender Polyhistor, bekannt durch seine Gesprächspiele (8 Theile von 1642 — 1649), durch seinen poetischen Trichter (1648) aus dem, wie er sich ausdrückte, Jedermann in 6 Stunden die deutsche Dicht- und Reimkunst erlernen könne, und durch manche andere prosaische und poetische Arbeiten. Uns ist er hier von Interesse, weil er zu den ersten Deutschen gehört, welche über den Begriff des Tragischen nachgedacht und geschrieben haben. Er hat dem Herodes des Dichters J. Klai oder Clajus (s. Clajus) einen Brief angehängt, aus dem wir der Curiosität wegen folgende für ihre Zeit merkwürdigen Ansichten ausziehen: „Endursachen ist in dem Trauerspiel der Nutzen und das Belusten; der Nutzen besteht in Bewegung der sonst unbeweglichen Gemüther, gestalt das scharfsinnige Machtwort, gleichsam als ein schneller Pfeil, der Zuhörer Herzen durchschneidet und einen Abscheu vor den Lastern, hingegen aber eine Begierde zu der Tugend eindrucket. — Solche Trauerhändeln belustigen von sich selbsten nicht, sondern verursachen Erstaunen und Hermen. Es belustigt aber die kunstschickliche Nachahmung, gleichergestalt uns die Abbildung eines grimmigen Löwen mehr beliebet als das Thier selbsten. Zu dem empfinden wir eine Lust in Erwartung so unterschiedlicher Fugnisse, in Verwunderung unverhoffter Trauerfälle, und ist unserm Herzen von Natur das Erbarmen eingepflanzet, welches durch diese Spiele erwecket wird. Der Inhalt der Trauerspiele betrifft großer Herren unglücklichen Zustand. Das Trauerspiel ist eine wahre Geschichte, und der Deutsche soll die deutschen Händel auf den Schauplatz führen, welcher Umstände unseren Sitten, Reden und Gewohnheiten viel gemäßer sind, als jene ausländische.“ Letztere Aeußerung ist auch jetzt noch beachtenswerth genug. Er rieth auch „nach Art der Gemüthsbewegung“ bald kurze bald lange Reimzeilen anzuwenden. (Vergl. Kehrein: Die dram. Poesie der Deutschen, Th. 1. §. 85.) (H. M.)

Hart (Aesth.), in der Regel im tadelnden Sinne gebraucht, bezeichnet nach Wendt in den schönen Künsten zunächst die unangenehme Eigenschaft, vermöge deren die Gegenstände wegen Mangels an gehöriger Verbindung der Eindrücke von den Sinnen schwer zu fassen sind. Man spricht von Härten im Gemälde; in der Musik von h.n Intervallen, h.n Dissonanzen, h.n Modulationen, h.m Vortrage; in der Poesie und Redekunst von h.n Constructionen, h.n Versen u. s. f. Das H.e wird aber überall zu rechtfertigen, vielleicht

nothwendig sein, wo der starke kräftige Gegenstand das H.e fordert und das Milde, Weiche, Schmelzende und Fließende dem Charakter des geschilderten Gegenstandes nicht entsprechend sein würde. In der Musik ist H. auch die Bezeichnung für die Tonarten und Dreiklänge mit großer Terz. (s. Dur.) (K.)

Hartwig (Friederike Wilhelmine geb. Werthen), geb. zu Leipzig 1774, begann ihre Künstler-Laufbahn zuerst als Tänzerin und bald auch als Sängerin bei der Schuch'schen Gesellschaft zu Königsberg, wo sie schon im 13. und 14. Jahre Rollen wie Gotters Mariane ꝛc. spielte. Sie trat dann zu Rostock, später bei der Großmann'schen Gesellschaft zu Hannover in den ersten Rollen auf, und vermählte sich hier im 16. Jahre mit dem Schausp. H. 1796 kam sie zur Hofbühne nach Dresden, und fand durch die Lebhaftigkeit ihres Geistes, die Tiefe ihres Gefühls, die Grazie ihrer Gestalt hier und in Leipzig reichen Beifall. Für das Muntere mit Laune, für das Elegische mit Innigkeit begabt, erwarb sie sich als Jungfrau von Orleans, welches Stück zuerst in Leipzig zur Darstellung kam, Schillers besondere Zufriedenheit; von der Oper trat sie nach und nach zurück, und wirkte nur im Schau- und Lustspiele; nachdem sie eine Reihe von Jahren das Fach der ersten Heldinnen und Liebhaberinnen bekleidet hatte, ging sie zu Mütterrollen über, und verband damit eine scharfe Charakterzeichnung auch im Komisch-Bizarren, z. B. in der Viarda in Preciosa ꝛc. Nicht mehr fern ist die Zeit, wo die geachtete Künstlerin ihre Kräfte volle 50 Jahre einer und derselben Bühne treu gewidmet haben wird. (E. Gehe.)

Hasse 1) (Johann Adolph) geb. 1699 zu Bergedorf bei Hamburg, in welcher Stadt er durch des Dichters König Vermittelung als Tenorist am Theater angestellt wurde; 1722 ging er nach Braunschweig als Hof- und Theatersänger, wo er auch seine erste Oper Antigones zur Aufführung brachte und zwar Beifall einerndtete, doch bald erkannte, daß ihm die genauere Kenntniß des Contrapunktes fehle, weshalb er nach Italien reiste, in Neapel an Porpora einen tüchtigen Lehrer fand und von Scarlatti mit väterlicher Liebe fortgebildet wurde. Bald ward sein Name durch die mit Beifall gegebenen Opern: Sesostrate und Attilo bekannt, und er nur il caro Sassone genannt; die Theater Italiens wetteiferten um seinen Besitz; 1727 ward er als Kapellmeister in Venedig angestellt, wo er seine nachherige Gattin (s. H. 2) kennen lernte. Er schrieb nun für seine Gattin die Opern Artaserse und Demetrio, in denen er auch wieder als Sänger mit dem größten Beifall auftrat. 1731 folgte er einem Rufe nach Dresden, wo er zum Oberkapell-

meister mit 12,000 Thaler Gehalt ernannt wurde; hier schrieb er die Oper Alessandro nell' Judie, die ungeheures Glück machte; 1733 ging er nach London, von Händels Gegnern berufen, und führte einen ehrenvollen Wettkampf mit diesem mächtigen Rivalen. 1740 kehrte er nach Dresden zurück, wo er außerordentlich thätig war. Durch das Bombardement von Dresden 1760 verlor er seine sämmtlichen Bücher und Handschriften. 1763 wurde er nebst seiner Gattin in Dresden pensionirt, er ging nach Wien, componirte hier seine letzte Oper Ruggiero, und zog später nach Venedig, wo er 1783 starb. — H. war der natürlichste, eleganteste und einsichtsvollste Componist seiner Zeit; die Zahl seiner Werke ist sehr groß, da er allein über 100 Opern schrieb, die sämmtlich reich an sinnigen Melodien, trefflicher Instrumentirung und einfacher aber festgehaltener Charakteristik sind. 2) (Faustina geb. Bordoni) geb. zu Venedig 1700 von begüterten Eltern; sie erhielt den sorfältigsten Unterricht und betrat die Bühne 1716 zu Venedig mit glänzendem Erfolge; nach einigen weitern Studien ging sie nach Florenz, wo der Enthusiasmus bereits so groß war, daß man eine Denkmünze zu ihrer Ehre schlug. Nachdem sie auf mehreren großen Theatern Italiens gesungen, wurde sie 1724 mit 15,000 fl. Gehalt nach Wien berufen; von hier ging sie nach London, wo die Oper unter Händels Leitung in der höchsten Blüthe stand. 1727 kehrte sie nach Italien zurück und lebte ganz von der Bühne zurückgezogen, bis sie sich mit dem Vor. vermählte und ihm dann auf seinen Reisen folgte. Sie starb bald nach dem Tode ihres Gatten. — Faustina hatte eine nur 2 Oktaven umfassende Mezzo=Sopran=Stimme, aber ihre Töne waren so rein, so voll, so metallreich und so gleichmäßig in der Höhe und Tiefe, daß man nichts Vollkommeneres hören konnte; ihr Vortrag war stets deutlich und gefühlvoll, feurig und doch künstler. besonnen; dabei spielte sie äußerst gut. Ihre Schönheit war bezaubernd; in ihrem Charakter einte sich sonderbarerweise maßloser Stolz mit äußerster Liebenswürdigkeit und seltenem Edelmuth. Fr. Rochlitz hat in seinem Denkmale glücklicher Stunden vieles von Interesse aus ihrem Leben mitgetheilt. (Thg. u. Z.)

Hasselt (Anna Maria Wilhelmine van), geb. zu Amsterdam 1813, kam schon in der Jugend nach Frankfurt a. M., wo sie den 1. musik. Unterricht erhielt; später wurde ihre Ausbildung in Karlsruhe und Florenz vollendet. 1829 betrat sie die Bühne in Triest mit bestem Erfolge; sie ward nun hier, dann in Vicenza und Genua engagirt und kam 1833 nach Deutschland, gastirte in München und wurde in Folge allgemeinen Beifalls angestellt. Von München aus unternahm sie mehrere mit glänzendem Erfolge gekrönte

Kunstreisen, und ist nun seit einigen Jahren beim Hofoperntheater in Wien angestellt. Hier hat sie sich 1839 mit einem Herrn Barth vermählt und führt nun den Namen Barth-H. Sie hat eine liebliche und umfangreiche Stimme, eine treffliche Schule und einen seelenvollen Vortrag; nur steht ihr Darstellungstalent mit ihren musik. Mitteln und Fähigkeiten nicht auf gleicher Stufe. (3.)

Haube (Gard.), eine weibliche Kopfbedeckung von den verschiedensten Stoffen und Formen, meist nur zum Negligee gebräuchlich. Früher, und in einigen Gegenden noch heute, war die H. nur ein Kleidungsstück der verehlichten Frauen, woher das Sprichwort: unter die H. kommen entstand. In Süddeutschland nennt man auch eine mützenartige männliche Kopfbedeckung H. (B.)

Hauch (Johan Carsten), geb. 1791 in Friedrichshald, Professor der Physik an der Akademie zu Soröe. Rühmlichst bekannter dänischer Dramatiker und trefflicher Romanschriftsteller. Seine ersten dram. Versuche waren: Contrasterne, (1826) und Rosaura (1827.) Mit dem episch romant. Gedichte Hamadryaden (1830), ganz der Anschauung der deutsch romant. Schule angehörig, erwarb er Tiecks und Schuberts Anerkennung. Mehrere seiner Tragödien: Bajazet, Tiberius, Gregor VII., und Don Juan erschienen vereinigt in der Sammlung Dramatiske Värker (2 Bde 1828 — 29), ihnen schließen sich an Karl den Femtes Död und Mastrichts Beleiring (1833); 2 derselben erschienen von ihm selbst in das Deutsche übersetzt: Mastrichts Belagerung (Leipzig 1834) und Tiberius (Leipzig 1836). Letztgenanntes Werk, unter seinen Dramen wohl das beste, schrieb er bereits 1826 in Rom. Er verweilte früher 2 Jahre in Neapel; da sah er, wie er in der Vorrede bemerkt, Capri in den Wellen liegen, wie eine Sphinx, die, wenn sie nicht stumm wäre, ein ungeheures Räthsel erzählen könnte, ein Räthsel, das freilich leider unter andern Formen sich schon öfters im Leben wiederholt hat. Aber, fährt er fort, ich sah nicht allein Capri, sondern las auch die Zeitungen, wo ich das, was ich nach meiner Ansicht verwerflich betrachten mußte, mit allen möglichen Sophistereien vertheidigt fand. Als ich dies Alles — so endigt er seine bedeutungsvolle Vorrede — gesehen hatte, schrieb ich den Tiberius. Dieser tyrannische, grausame, heuchlerisch tückische Charakter ist dem Dichter auch vortrefflich gelungen, überhaupt ist die scharfe bestimmte Charakteristik, nicht minder wie die edle, große und freimüthige Gesinnung in H.'s Dramen nicht genug zu loben. Die psychologische Begründung überwiegt darin die bühnliche Wirkung im gewöhnlichen Sinne. H. schrieb auch noch eine aristophanische

Comödie: Der Thurmbau zu Babel. Gegenwärtig scheint er das Drama für die der Zeit mundrechtere Form des Romans aufgegeben zu haben. (H. M.)

Haupt, ein Wort, das nur in Zusammensetzungen für uns Bedeutung hat und das Erste, Vorzüglichste bezeichnet, wie H.-Probe (s. Proben), H.-Rolle, H.-Stimme 2c. Haupt- und Staats-Action (s. Action).

Haupt (Markus Theodor von), geb. 1782 zu Mainz, studirte Jurisprudenz und lebte längere Zeit als Tribunalrichter in Düsseldorf. Jetzt ist er Oberlandesgerichtsrath in Trier. Außer Uebersetzungen von Tasso's Nächte und Chateaubriand's Märtyrer schrieb er: Blüthen aus Italien, Monatsrosen, Skizzen u. s. w. Als Dramatiker zeichnet er sich durch eine reichbegabte Phantasie und eine kräftige lebendige Darstellung aus. Er verfaßte Schauspiele (Mainz 1825 2 Bde), die eine Reihe der verschiedenartigsten dram. Werke und darunter vieles Gelungene enthalten und Tell, hist. roman. Oper. (Ebend. 1829.) (Tbg.)

Haus (Doris), geb. 1807 zu Mainz, erhielt eine treffliche musik. Erziehung und offenbarte von Jugend an Neigung für die Kunst, für die sie durch Talent und eine treffliche Stimme berufen schien. Der Widerstand der Eltern machte es ihr indessen erst nach dem Tode derselben möglich, ihrer Neigung zu folgen, und nach sorgfältiger Vorbereitung betrat sie 1825 die Bühne zu Mainz als Constanze in der Entführung von Mozart mit großem Beifall. Sie wurde bald nachher in Frankfurt a. M. engagirt und war bis 1829 dort sehr beliebt, dann machte sie ihre erste Kunstreise, gastirte erfolgreich in Karlsruhe und Stuttgart, und erhielt am Hoftheater der letztern Stadt ein dauerndes Engagement, in dem sie sich noch befindet. 1834 gastirte sie mit Auszeichnung in Frankfurt, Mainz, Wiesbaden, Kassel, Braunschweig, Berlin und München. Doris H. ist eine wahrhaft deutsche Sängerin; ihre reine und volle Stimme eignet sich ganz für die Schöpfungen unserer Meister, obschon ihr die Fertigkeit und Geläufigkeit für ital. Gesang nicht abgehen. Ihre reichen Mittel sowohl als schönes Darstellungstalent und ihre schöne und kräftige Persönlichkeit machen sie besonders für tragische Parthieen geeignet, in denen sie mit jeder Rivalin in die Schranken treten kann.

Hauser (Franz), geb. 1798 in Wien, wo er von Jugend auf eine treffliche, und besonders musikkünstler. Bildung erhielt. Er betrat die Bühne um 1824 in Wien und war eine geraume Zeit daselbst angestellt und beliebt. Dann wurde er nach einem beifällig aufgenommenen Gastspiele Mitglied des Hoftheaters in Stuttgart, gastirte 1831 in meh-

reren rheinischen Städten und wurde 1832 Mitglied des Stadttheaters in Leipzig. Von hier aus folgte er einem Rufe an das Hoftheater zu Berlin, verließ dasselbe jedoch nach 2 Jahren wieder und ging nach Breslau. 1838 hat er eine Reise nach Italien unternommen und ist seitdem nicht wieder aufgetreten. H. hat eine kraftvolle, wenn auch nicht umfangreiche Baritonstimme, die er mit der außerordentlichsten Umsicht zu benützen weiß. Für den deutschen Gesang hat er eben so viel tiefe Kenntniß und Verständniß der Composition und die daraus folgende treue Auffassung und Ausführung derselben, als für den ital. Fertigkeit, Geschmack künstler. Mittel. Seine Bildung ist wahrhaft classisch zu nennen, weshalb er indessen auch die gesammte moderne Opernmusik nur mit Widerwillen betrachtet und mit Lust nur bei der alten Kirchenmusik weilt; dies und der Mangel an Darstellungstalent haben ihn der Bühne entzogen. (3.)

Hausmann, 1) (Louis), geb. zu Berlin 1803, widmete sich Anfangs der Apothekerkunst und trat, nachdem er seiner Militärpflicht Genüge gethan, 1825 zu Magdeburg seine theatral. Laufbahn an, zu der er sich in Berlin im Liebhabertheater Concordia vorbereitet hatte, und machte rasche Fortschritte. In Magdeburg blieb H. 2 ½ Jahr, dann nahm er ein Engagement nach Aachen bei Bethmann, und als nach 5 Monaten dessen Entreprise scheiterte, ging er nach Breslau, wo er in Rollen wie Kluck, Schelle, Wallheim u. s. w. die neu für Breslau wären, außerordentlich gefiel und sich durch 5 Jahre des Publikums Anerkennung sicherte. 1833 gastirte H. in Wien in der Leopoldstadt; in der ersten Rolle (Pedro in Preciosa) fiel er total durch, da das Publikum die norddeutsche Aussprache nicht goutirte, doch gefiel er dann so, daß die kontrahirten 6 Rollen sich bis auf 20 erweiterten, und ein Engagement folgte, das 4 Jahre währte; hier verheiratete er sich 1838 mit der Folgenden, verließ Wien und ist nun seit 1828 mit seiner Gattin in Mannheim engagirt, wo beide sich der Liebe des Publikums erfreuen. Gastirt hat H. außerdem 1836 am Burgtheater zu Wien, 1837 in Breslau, 1838 in Brünn und Prag, und 1840 wieder in Wien (Leopoldstadt) und Linz. — Außer niedrig komischen Parthieen die H. vorzüglich in Breslau und Wien und zwar vortrefflich gespielt, bilden jetzt komische Charakterrollen wie: Emmerling, Engelhaus, Ambrosi, Tanne rc. sein Repertoir, zu denen er große Befähigung hat. — Talent zu ernsten Charaktern besitzt H. gar nicht, und die wenigen Versuche der Art, die er gezwungen machte, fanden nur ruhige Zuschauer. — Die Seite des Gefühls kann er indessen wohl anschlagen, wie es der Charakter des Engelhaus z. B. mit sich bringt, doch darf dasselbe sich nicht zum Affecte steigern.

Als Komiker dagegen gehört er zu den besten Schausp.n unserer Zeit. — 2) (Julie geb. Weick), geb. zu Oedenburg 1810, kam schon als Kind zur Bühne; 1824 war sie in Grätz engagirt, und spielte mit unverkennbarem Talente Rollen wie Ida im letzten Mittel, kleine Zigeunerin u. s. w. — Sie blieb beim Direktor Stöger in Grätz, Preßburg und Triest bis 1829, wo sie in Wien im Theater a. d. Wien ein Engagement annahm, nachdem sie zuvor in Pesth und am Burgtheater mit Beifall gastirte. 1830 trat sie ein 4jähriges Engagement in Pesth an, wo noch heut ihr Name zu den gefeiertesten gezählt wird. 1833 gastirte sie in Prag und Berlin (Königstadt) mit bedeutendem Erfolge, und trat dann ein Engagement beim Theater an der Wien an, wo sie den Vor. heirathete. In Mannheim spielt Mad. H. muntere Liebhaberinnen und junge Frauen, für welche Rollen sie durch Talent und eine reizende Persönlichkeit besonders befähigt ist. (T. M.)

Havana (Theaterstat.), Hauptstadt der Insel Cuba und des ganzen span. Westindiens mit einem der schönsten Häfen der Erde, bedeutendem Handel und 80,000 Einw., worunter 30,000 Sclaven. Das Theater in H. ist, wie alle Häuser Cubas, ein sehr leichtes, aber freundliches geräumiges Gebäude; es wird nur im Winter gespielt und zwar werden blos ital. Opern gegeben. Die Eintrittspreise sind sehr hoch und die Gagen verhältnißmäßig eben so; die prima Donna z. B. erhält für 7 Monate 10,000 Dollars und 2 Benefize, die 4—6000 D. eintragen. Eine eigene Sitte besteht bei diesen Benefizen. Die Benefiziantin muß nämlich im vollen Costüm ihrer Rolle vor dem Eingange zum Theater sitzen und die Billets verkaufen; alle Plätze haben an einem solchen Abend Einen Preis, und Niemand wagt es, weniger als 2 Dollars zu geben; häufig aber, wenn die Sängerin schön und beliebt ist, giebt man mehrere Unzen (17 Dollars) für 1 Billet. (R. B.)

Haydn (Joseph), geb. 1732 zu Rohrau in Niederösterreich von armen Eltern, die 20 Kinder hatten. Ein Verwandter, Schulmeister in Hainburg, nahm den Knaben zu sich, gab ihm den Elementarunterricht im Allgemeinen sowohl, wie in der Musik; im 8. Jahre wurde er Chorknabe in Wien, wo er Unterricht im Gesange wie in der Instrumentalmusik erhielt; im 16. Jahre verlor er die Stimme, wurde entlassen und lebte eine Zeitlang in der äußersten Dürftigkeit; dann wurde er, von dem Wunsche sich zu unterrichten und zugleich zu ernähren, getrieben, Bedienter bei Porpora, dem berühmten Musikmeister; jetzt versuchte er sich auch in der Composition, erndtete aber wenig Beifall, da man in seinen Versuchen nur leere Tändelei finden wollte. 1751 schrieb er seine erste Oper: der krumme Teufel,

die ebenfalls wenig Anklang fand; er ernährte sich indessen von Unterrichtgeben, bis er 1760 Kapellmeister des Fürsten Esterhazy wurde, und nun sein Talent freien Spielraum erhielt. Wir können seinem überaus reichen Künstlerleben, das ihn von der drückendsten Armuth bis zum Zenith des Ruhmes und des Glückes führte, nicht folgen, da seine dram. Compositionen die unbedeutendsten sind; genug, als er die civilisirte Welt erfüllt mit seinem Namen und ganz Europa seines Rufes voll war, starb er 1808 zu Wien. Für H.s Ruhm genügt es, seinen Namen zu nennen und auf seine Schöpfung und ähnliche Werke hinzuweisen. Für die Bühne schrieb er 19 Opern, von denen sich keine lange Zeit auf dem Repertoir erhalten hat, selbst bei seinem Leben nicht; sie sind reich an trefflicher Musik, schönen Gedanken und lieblichen Melodien, aber sie sind durchaus nicht dram., die Charakteristik, das kräftige Leben fehlt ihnen. Nur seine Instrumentation zeigt hier, wie in allen seinen Werken, den großen Meister. (3.)

Haymarket (Theatre Royal), ein Theater 2. Ranges in London (s. d.).

Hayneccius (M.), geb. zu Borna 1544, starb 1611 als Rector der Schule zu Grimma. Schrieb mehrere lateinische Stücke z. B. Hansoframea, seu monoscopus (Lips. 1571), von ihm selbst verdeutscht unter dem Titel: Hans Pfriem oder Meister Kecks (Lpz. 1582. Das. 1604. Magdeb. 1606). Ein anderes erschien deutsch unter den beiden Titeln: der Kinder Schulspiegel (1582) und: der Schulteufel (1603). (M.)

H dur (Musik.), eine der 24 Tonarten unseres Systems, h ist ihr Grundton, ihre Vorzeich 5 ♯, wodurch die Töne c, d, f, g und a in cis, dis u. s. w. verwandelt werden. Zum Ausdrucke wilder Leidenschaften, wie Eifersucht, Wuth und Verzweiflung ist diese Tonart besonders geeignet. (7.)

Hebe (Mythol.), des Zeus und der Here Tochter, vom Vater zur Dienerin bei den Gelagen der Götter erkoren; von ewiger Blüthe der Jugend umflossen, weiß sie auch die Labung der Götter, Ambrosia und Nectar, zu bereiten und ist daher Mundschenk auf dem Olymp. Auch ward sie als Göttin der Jugend verehrt, und die Römer verschmelzten das Wesen ihrer Juventus völlig mit dem griech. Mythus. Sie ward endlich des Herakles Gemahlin zum Preis für die Kämpfe seines Lebens. Als stehendes Attribut hält sie in der Linken die Trinkschale, in der Rechten den Krug oder streut damit Weihrauch; bald ist sie als ganz bekleidete Figur, bald halb aufgeschürzt dargestellt; auch schmückt man wohl symbolisch ihr Haupt mit einem Kranze aufblühender Rosenknospen. (F. Tr.)

Hecatomben (Myth.). Dem Wortlaute nach Opfer von 100 Rindern, überhaupt große öffentliche Opfer, ohne Rücksicht auf Zahl und Gattung der Opferthiere, oder auf die Opferung selbst, die auf 100 Rasenaltären Statt fand. Die H. hatten meist in Folge von Gelübden bei wichtigen Interessen statt, namentlich zur Abwendung der Pest und anderer Landplagen. (F. Tr.)

Heckscher (Ferdinand), geb. 1806 zu Berlin. Neigung für die Kunst führte ihn der Bühne zu und eine umfangreiche Baßstimme veranlaßte ihn, sich für die Oper zu bestimmen. Nach vollendeten Gesangsstudien unter Benelli's Leitung und einigen Vorbereitungen auf dem Liebhabertheater Urania, fand H. 1825 am königl. Theater in Berlin eine Anstellung als Sänger und Schausp. und erwarb sich bald allgemeine Anerkennung. Unzulängliche Beschäftigung veranlaßte ihn indessen bald, dieses Engagement mit einem als erster Bassist und erster Held am Hoftheater zu Sondershausen zu vertauschen, wo er bis 1830 blieb. Im Verlaufe dieses Engagements gastirte er an den Hoftheatern, in Berlin Kassel und Koburg. 1831 nahm er nach vorhergegangenem Gastspiele Engagement als erster Bassist in Bremen, wo er sich bald die Gunst des Publikums im höchsten Grade erwarb. 1832 gastirte H. in Braunschweig, Lübeck und Königsberg, wo er ein Engagement als erster Bassist und Heldenspieler annahm. Hier widmete er sich, seiner Neigung genügend, von 1833 an mehr dem Schauspiele. 1833 gastirte H. in Danzig und am Hoftheater zu Dresden, worauf dann 1834 ein Engagement folgte, in welchem er sich noch befindet; auch in Dresden hat sich H., trotz einer sehr kargen Beschäftigung, die allgemeine Liebe und Achtung erworben. Von hoher, edler Gestalt, mit einer Stimme, die sonor und biegsam ist, wie es wenige giebt, besitzt H. eine höchst lebendige Phantasie, die schnell den darzustellenden Charakter ergreift und zur würdigsten Erscheinung bringt. Er sucht immer in seiner Weise zu schaffen, ohne nach Vorbildern zu haschen, und man darf sagen, daß er immer ein lebendiges Kunstwerk liefern wird, wenn er einen Charakter zu seiner Aufgabe machte. Helden= und Charakterrollen im höhern Style, wie Wallenstein, Posa, Otto III. u. s. w. gelingen ihm bis zur Meisterschaft. In der frischen Jugend, in welcher er noch vor uns steht, läßt er die Lösung der höchsten Aufgaben hoffen. (I. M.n)

Hector (Myth.). Des Priamus und der Hecuba ältester Sohn, Gemahl der Andromache (s. d.), in den Reihen der Trojaner der erste Held, wie Achilles, dem er nur um Weniges nachsteht, bei den Griechen. H. war ein Schirm des Vaterlandes und fast sein Retter. Als er den Patroclus erlegt hatte, kehrte dessen Freund, Achilles, zurück,

ihn zu rächen. Der Götterkönig selbst schaute besorglich dem Kampfe beider Helden zu; denn er liebte H. nicht minder als den Peliden, das Schicksal aber entschied gegen ihn. H.s Tod und Bestattung bildet den Schluß der Iliade. Auch das Drama machte sein Geschick zum Gegenstande der Behandlung bei den Griechen und Römern (Ennius, Nävius). (F. Tr.)

Hecuba (Myth.), griech. Hekabe, eine phrygische Königstochter, Priamus Gemahlin. Ihr träumte nach Hectors Geburt, sie werde eine Fackel gebären, die ganz Troja verzehre, und erzog doch ihren 2. Sohn, Paris, der zur Sicherung des Reichs ausgesetzt, aber gerettet worden war, mit überzärtlicher Mutterliebe zum Verderben ihres Geschlechts. Der trojanische Krieg ward für sie zu einer Reihe der härtesten Schicksalsschläge. Schon war sie nach Eroberung der Stadt als Sklavin mit den Siegern auf dem Wege nach deren Heimath, als sie auch ihres jüngsten Sohnes, Polydorus, Leiche entdeckte. Polymnestor hatte ihn verrätherisch gemordet. Ihr Schmerz hierüber, ihre Rache an Polymnestor und ihr Ende durch ihre Verwandlung in die Gestalt eines Hundes sind der Gegenstand, den Euripides in der Tragödie behandelt, welche ihren Namen trägt. (F. Tr.)

Heiberg, 1) (Peter Andreas), geb. 1758, rühmlichst bekannter dram. und satyrischer dänischer Dichter, wurde 1800 seines Liberalismus und politischer Schriften wegen Landes verwiesen und ging nach Paris, wo er unter Napoleon im Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten angestellt wurde. Als dram. Dichter bezeichnet ihn besonders eine bedeutende Produktivität. — 2) (Johan Ludwig), ist geb. 1791 in Kopenhagen, Sohn des Vorigen. Lieferte bereits 1814 im Marionettheater eine Bearbeitung des Don Juan und das romant. Schauspiel: Der Töpfer Walter. Durch eine treffliche Dissertation über das span. Drama und besonders Calderon, in dessen Weise er auch ein Schauspiel dichtete, erwarb er sich den Doctorgrad. An Tieck erinnert sein Julespög og Nytaarslöier (1817) worin er manche Schwächen der Literatur und der Bühne geißelte. 1819 — 1822 befand er sich in Paris und studirte besonders das franz. Theater hier. Diesem Aufenthalte verdankt man auch wohl die Vorliebe, womit H. späterhin in seinem Vaterlande das Vaudeville anbaute, dem er 1826 selbst eine ästhetische Abhandlung widmete. Seine Vaudeville's, deren er eine ganze Menge schrieb, sind wahrhafte nationale Lustspiele und in der Charakteristik wie in der Intrigue gleich glücklich. Reich an lyrischem Glanz und sprachlichem Zauber sind die ernsten Schauspiele Elverhöi, Prinzessin Isabella, Nina, oder die Wahnsinnige aus Liebe. (Vergl. dän. Theater, Band II. S. 266). H. welcher von 1827 —

1830 auch ein ästhetisches Wochenblatt Flyvende Post herausgab, ist ein wahrhaft genialer Mensch, der auch viele vortreffliche wissenschaftliche und philosoph. Schriften geliefert hat und bemüht ist, die Kenntniß des hegel'schen Systems, das er in Berlin 1824 gründlich kennen lernte, in seinem Vaterlande zu verbreiten. (H. M.)

Heidelberg (Theaterstat.). Hauptstadt des gleichnamigen Amtes im badischen Neckarkreise, in einer paradiesischen Gegend am Neckar gelegen, mit einer sehr frequenten Universität und 10,000 Einw. Das h.er Theater hat als Liebhaber Theater 1835 seinen Anfang genommen und befindet sich im Lokale der Harmoniegesellschaft im Prinzen Max. Der Zuschauerplatz des Saales faßt ungefähr 900 Personen. Die Bühne ist vom Maschinisten Mühldorfer in Mannheim sehr geschmackvoll und praktisch eingerichtet. Es wurde eine Vorstellung von den Dilettanten gegeben und dann das Theater sammt Decorationen u. s. w. dem Director Clef übergeben. Dieser zahlte von jeder Vorstellung 10 Fl. an die Gesellschaft. Nur im Winter wurde bisher gespielt und zwar 3 Mal die Woche. Ein eigentliches Theatergebäude war also bis jetzt nicht vorhanden, doch ist die Stadt Willens ein solches zu bauen und sind bereits 12,000 Fl. freiwillige Beiträge dazu gezeichnet. Das Orchester bildet der Harmonie-Musikverein unter der Leitung des Director Beck unentgeldlich. Seit einigen Jahren ist ein Comité, aus achtbaren Einwohnern und besonders Universitäts-Professoren bestehend, zusammen getreten und führt gewissermaßen die ästhetische Oberleitung des Theaters, bestimmt das Repertoir u. s. w., was auf den Theaterbesuch von dem günstigsten Einflusse war. (R. B.)

Heigel (Cäsar Max), geb. 1783 zu München, befand sich von 1799—1803 im franz. Kriegsdienste, in welchen er abermals 1805 eintrat, nachdem er einige Theater-Engagements gehabt hatte. Seit 1815 ist er wieder als Schausp. an den verschiedensten Bühnen und in den verschiedensten Rollenfächern aufgetreten; machte besonders mit lebenden Bildern viel Glück und lebt seit geraumer Zeit in München. H. hat sich auch als Bühnenschriftsteller bekannt gemacht und mehrere Stücke geschrieben, die, wenn ihnen auch eigentlich poetischer Werth abzusprechen ist, sich doch lange auf der Bühne erhielten. Hierunter besonders die Zeitalter: Drei flüchtige Skizzen zu einem Charaktergemälde: I. So sind sie gewesen 1520. II. So waren sie 1703. III. So sind sie 1830 (Nürnb. 1832). Außerdem schrieb er: dram. Bagatellen (Aarau 1821), das mit lobenswerther histor. Treue aufgefaßte sogenannte vaterländische Schauspiel: die Schlacht bei St. Jacob (Basel 1822), das

ziemlich gewöhnliche histor. Drama: Max Emanuel (Augsburg 1828) u. s. w. Auch bearbeitete er den von Chelard componirten Text zur Oper Macbeth nach dem Franz. des Rouget de Lille (München 1829). (M.)

Heine (Heinrich), geb. 1797 zu Düsseldorf, privatisirt jetzt in Paris, ein bedeutendes lyrisches Talent und zweifelhafter Charakter, der aus der Noth seines Witzes eine Tugend macht, und Niemand weiter schont als nur sich selbst. Hier zu nennen wegen seiner Tragödieen (Berlin 1823), worin der William Ratcliff, wild, bizarr, halbtoll, frech, doch nicht ohne Talent, und Almansor, eine undram. Composition, voll schöner lyrischer Einzelnheiten. Ein interessanter und witziger jedoch ungründlicher Aufsatz H.s über das franz. Theater steht im 4. Theile seines Salon, früher in Lewalds Theateralmanach, (3. Jahrgang.) (H. M.)

Heinefetter 1) (Sabine), geb. 1805 zu Mainz, war in ihrer Jugend Harfenistin und erregte dabei durch ihre schöne Stimme solches Aufsehen, daß ein Kunstfreund sich ihrer annahm und ihr den nöthigen Unterricht ertheilen ließ; 1824 betrat sie in Frankfurt a. M. die Bühne mit Beifall und erhielt bald nachher eine Anstellung am Hoftheater zu Kassel, wo sich Spohr ihrer weitern Ausbildung unterzog. 1827 gastirte sie am Hoftheater zu Berlin mit großem Beifall und verließ bald nachher, durch diesen Erfolg geblendet, heimlich ihr Engagement in Kassel; sie ging nach Paris, studirte dort den ital. Gesang und trat dann mit Glück in der ital. Oper daselbst auf. 1829 kam sie nach Deutschland zurück und gastirte als erste Sängerin der ital. Oper zu Paris an mehreren Bühnen, fand aber nur geringe und getheilte Anerkennung, da man ihren höchst manierirten ital. Vortrag nicht verdauen konnte. Sie ging daher nach Wien, wandte sich dort der deutschen Musik wieder zu und begann gleichsam eine neue Laufbahn; da indessen die Aufnahme ihren Erwartungen nicht entsprach, suchte sie den Ruhm in Italien, wo sie indessen bei ihrem Auftreten an der Scala in Mailand (1832) eher das Gegentheil fand. Sie kam nach Deutschland zurück, gastirte 1833 längere Zeit am königl. Theater in Berlin u. m. a. Bühnen und wurde 1835 in Dresden engagirt; nach 6 Monaten aber verließ sie dieses Theater wieder und führt seitdem ein künstler. Wanderleben, überall gastirend ohne eine Anstellung zu suchen und zu finden. — Sabine H. konnte ihren Anlagen nach eine der besten deutschen Sängerinnen werden; mit einer herrlichen Gestalt, einem edeln Gesichte, natürlichem Feuer, sehr bedeutendem Darstellungstalente und der klangvollsten Stimme begabt, besaß sie außerdem alle Fähigkeiten für die edelste und hehrste Gattung des dram. Gesanges; aber sie wollte den Ruhm

forciren, warf sich auf kleine Kunststückchen und verwerfliche Effectmittel und vernichtete dadurch selbst die glänzende Zukunft, die der Anfang ihrer Laufbahn ihr versprach. — 2) (Clara), jüngere Schwester der Vor., begleitete dieselbe auf einem großen Theile ihrer Reisen, sang an ihrer Seite und hat die Lust am Wechsel, am Unsteten mit ihr gemein. Sie hat weniger glänzende Mittel als Sabine, aber sie verwendet dieselben besser und schreitet nicht über ihren Wirkungskreis hinaus. Für jugendliche Parthieen, wie Julie, Alice, (Robert der Teufel) Jenny (weiße Dame) u. s. w. ist sie eine sehr achtenswerthe Sängerin und hat sich an den meisten deutschen Bühnen darin gerechte Anerkennung erworben. Seit einigen Jahren ist sie vermählt und nennt sich seitdem Stöckl-H. — 3) (Kathinka), die jüngste Schwester der Vor.; ein junges talentvolles Mädchen mit der herrlichsten Stimme. Sie wurde auf Kosten der Direction der großen Oper in Paris gebildet und betrat Ende 1840 die Bühne mit einem wahrhaft seltenen Erfolge. — Merkwürdig ist, daß die pariser Journale besonders ihr ausgezeichnetes Darstellungstalent preisen. (3.)

Heinrich Julius, Herzog von Braunschweig und Lüneburg geb. 1554, seit 1589 regierender Fürst von Braunschweig, starb, nach langen Zwistigkeiten mit der Stadt Braunschweig, 1613 in seiner Eigenschaft als kais. Geh. Rath zu Prag. Hatte bereits 1605 seit einigen Jahren fürstlich bestallte Comödianten um sich, womit in Deutschland wohl das erste Beispiel von einer Art Hoftheater gegeben war. Von ihm besitzen wir die in Wolfenbüttel von 12 Personen gespielte Comedia von Vincentio Ladislao, Satrapa von Mantua (Magdeburg 1591?) ein possenhaftes Stück, das eigenthümlichste und originellste, welches Deutschland aus jener Zeit aufzuweisen hat. Ein Großsprecher wird darin bestraft und zuletzt in eine Wasserbutte gesetzt, wobei denn „Niemand lacht als Jedermann." Außerdem schrieb er noch: Von der Susanna (1593); Von einem Wirthe oder Gastgeber (Magdeburg 1598 und 99); Von einem ungerathenen Sohn (1607) u. s. w. Endlich wird ihn von Einigen zugeschrieben: Tragödia H. I. B. A. L. D. E. H. A. (zu lesen; Henricus Julius Brunsvicensis ac Luneburgensis dux edidit hunc actum) von geschwinder Weiberlist einer Ehebrecherin u. s. w. (Magdeburg 1605 und 1606). (H. M.)

Heinrich IV. 1. und 2. Theil. 2 Rollen sind es welche in diesem historischen Schauspiele der Betrachtung vorzugsweise werth sind und die sich zu einander wie Gegensatz und Ergänzung verhalten, die des Königs H. IV. und des Prinzen Heinz. Ist jener bedachtsam, schlau, zornig oder

geduldig, streng oder nachsichtig nach den Vorschriften der Klugheit, immer aber mißtrauisch und auf seiner Hut, von Gemüth grausam und im Grunde von Geist kleinlich; so erscheint der Kronprinz Heinz, wie ihn seine lustigen Freunde nennen, jugendlich unvorsichtig, offen, edel und großmüthig, über die Kleinlichkeiten des Aeußern erhaben, aber voll innerer Tiefe, wahrhaften Heldenmuths und Anerkennung jeder Größe, selbst der seines Feindes. Während sein Vater kalt, mürrisch und pedantisch dasteht, hebt der jugendliche Humor den Prinzen über alle Kleinlichkeiten empor, die H. IV. mit Sorgen und Bitterkeit erfüllen. Meisterhaft ist diese Grundverschiedenheit des Vaters und des Sohnes gezeichnet und großartig wird hervorgehoben, wie der Sohn, der still das ungerechte väterliche Mißtrauen trägt, dennoch der größere und edlere ist. H. IV. trägt alle edleren Gefühle, Gedanken und Handlungen zur Schau, ohne sie eigentlich zu haben, während sein Sohn sie wahrhaft besitzt ohne sie zur Schau zu tragen. Dem Schausp., welcher eine der beiden Rollen, H. IV. oder H. V. darzustellen hat, ist vor allem das Studium der Geschichte Englands in jener Zeit nothwendig, dann erst kann er mit Erfolg an das Studium des Stückes und der Hauptpersonen gehen. Der Mittelpuukt würde immer für den Vater die politische Seite des Charakters sein, welcher die persönliche untergeordnet ist, während für den Sohn die Hauptrücksicht die persönliche Seite des Charakters ist und die politische untergeordnet erscheint. H. IV. wird, auch wo die Leidenschaften, Schwächen und Mängel des Menschen in ihm hervortreten, immer Staatsmann sein, nie die Würde der Majestät vergessen, und wo er rein als Staatsmann auftritt, stets jene Persönlichkeit durchleuchten lassen, die oben geschildert ward. H. V. muß selbst in den losesten Jugendstreichen, von jenem inneren Adel, jener moralischen Größe durchstrahlt sein, welche den künftigen Helden zeigt, dessen wahrhafte Bescheidenheit der Heldenthaten, die er gelobt und ausführt, erst die schönste Weihe giebt. Wolf, der H. V. spielte, hatte alle feinen Manieren des Hofes, die den Prinzen überall als hoch über seinen väterlichen Mitgenossen erhaben erscheinen lassen und die äußere Weise des Humors vollkommen inne, er spielte in diesem Bezuge meisterhaft. Allein ihm fehlte die plastische Kraft der Formen, welche den Heldenjüngling verkündet, und die geistige Frische des von innen heraus sprudelnden Humors; dieser Widerspruch ließ trotz aller Virtuosität Wolfs ein Gefühl von Kälte, Nüchternheit und Leblosigkeit zurück. (Dr. Bernhardi.)

Heinrichs-Orden, 1) sächsischer Militär-Verdienstorden, gestiftet 1746 von August III., 1768 von Prinz Xaver verändert und 1796 wieder hergestellt. Er besteht nach den

neuen Statuten von 1829 aus 4 Klassen: Großkreuzen, Commandeurs 1. und 2. Klasse und Rittern. Ordenszeichen: ein achtspitziges, goldenes Kreuz mit weißer Einfassung, zwischen dessen 4 Flügeln sich grüne Rauten befinden. Auf dem runden Mittelschilde steht auf gelbem Grunde Kaiser Heinrich II. und daneben: H. Henr. In der blauen Einfassung stehen die Worte: Fridericus Augustus D. G. Rex Saxoniae instauravit. Auf der andern Seite ist ein blau eingefaßtes Schild mit dem sächsischen Wappen und der Inschrift: virtute in bello. Er wird an einem breiten himmelblauen Bande mit gelber Einfassung von der rechten Schulter nach der linken Seite getragen und dazu auf der linken Brust ein goldener Stern, in dessen Mitte das Ordenskreuz befindlich ist. Die Commandeurs tragen das Kreuz um den Hals, die 1. Klasse auch den Stern, aber kleiner, auf der Brust. Die Ritter tragen es im Knopfloche. — 2) Militär-Orden. Heinrich I., König von Haiti, stiftete ihn 1811. Er bestand aus Großkreuzen, Commandeurs und Rittern. Das Ordenszeichen war ein goldenes Kreuz, azurblau emaillirt, mit 6 doppelten Strahlen. Auf der einen Seite war das Bild des heil. H. mit der Umschrift (franz.) H. I., Stifter 1811, auf der Umseite ein Stern mit einer Lorbeerkrone und der Umschrift: prix de la valeur. Er wurde an einem gewässerten schwarzen Bande von der linken Schulter zur rechten Seite und dazu auf der Brust ein in Gold gestickter Stern getragen. Die Commandeurs trugen ihn ohne Stern, die Ritter im Knopfloche. (B. N.)

Heiserkeit. Diese Plage der Sänger und Schausp., die Todtfeindin aller Directoren, entsteht leicht durch Erkältungen und besteht entweder in einer Anschwellung und übermäßigen Trockenheit der Stimmorgane, oder in einem Belegtsein derselben mit Schleim; die Stimme klingt alsdann nicht voll und rein, der Ansatz wird unsicher, und in erhöhtem Grade geht der Klang gänzlich und oft sogar die Fähigkeit, laut zu reden, verloren. Bei einer plötzlichen H. wirken kaltes Wasser, sehr langsam genossen, Warmbier, oder einige Glas Champagner besänftigend, oft sogar heilend; bei einer heftigen und dauernden H. ist Schonung durchaus nöthig. (Vergl. Gesundheitspflege.) (T. M.)

Heiter (Amalie), s. Amalia.

Heitzung. Je größer der Raum, um so schwieriger ist die H. und vor nicht gar langer Zeit, ja theilweise, wenn auch selten, noch heute, waren die Theater gar nicht geheizt, oder man stellte 2 große Zugöfen im Proscenium auf (wie heute noch in Bonn u. a. kleinen Theatern) die durch ähnliche Oefen in den Corridors unterstützt wurden. Die erste vollständigere H. der Theater bestand darin, daß

man große Oefen außerhalb des gewöhnlich benutzten Raumes anbrachte, und die Wärme vermittelst Metallröhren auf die Bühne sowohl als in den Zuschauerraum leitete; diese Röhren zogen sich unter dem Boden hin, der hin und wieder mit von einem Eisengitter bedeckten Oeffnungen versehen war, durch welche die Wärme ausströmte. So groß auch der Fortschritt dieser H. (die noch heute in vielen Theatern angewendet ist) seyn mochte, so giebt sie doch keineswegs eine gleichmäßige Wärme und ist durch den in den Röhren sich ansetzenden leicht entzündbaren Ruß auch gefährlich. Weit vollständiger ist die von Neil Snodgraß oder Cook um die Mitte des vor. Jahrh.s erfundene Dampfh. Diese wird ebenfalls durch Metallröhren geleitet, die von einem großen Reservoir mit heißen Dämpfen ausgehen, bis zu dem höchsten Punkte des zu erwärmenden Raumes steigen und von dort aus nach allen Richtungen hin in sanftem und allmähligem Falle abwärts geleitet werden und sich zuletzt bei dem Reservoir wieder vereinigen, wo die erkalteten Dämpfe als Wasser wieder zurückkehren, und nach ihrer abermaligen Verdünstung durch die Wärme den Kreislauf von Neuem beginnen. Eine Abart der Dampfh. ist die bald nachher erfundene Wasserh., vermöge der siedendes Wasser auf ähnliche Art durch alle Räume des zu erwärmenden Gebäudes geleitet wird und zu seinem Ausgangspunkte wieder zurückkehrt; die Anlage ist jedoch complicirter, erfordert weit mehr Raum und unschöne Vorrichtungen und ist daher wenig eingeführt worden. — Die vollkommenste H. scheint die im Anfange dieses Jahrh.s in England erfundene, vor einem Jahrzehent von Meißner in Wien verbesserte Lufth. zu seyn. Bei dieser wird die von einem großen Ofen ausströmende Wärme in einer Heizkammer, die den Ofen mantelartig umgiebt, gesammelt und dann durch Röhren nach allen Richtungen des Gebäudes hinaus geleitet; zu gleicher Zeit wird die in den zu heizenden Räumen befindliche kalte Luft durch andere Röhren ab und nach der Heizkammer hingeleitet, so daß eine beständige Circulation der Luft unterhalten wird. — Dem Uebelstande, daß die Luft durch diese H. leicht zu trocken wird, wird durch Schieber abgeholfen, vermöge denen sowohl die erwärmte Luft abgesperrt, als auch frische atmosphärische Luft eingelassen werden kann. — Diese H.s-Arten sind für die Erwärmung der Theater zweckmäßig, weil 1. eine ungemeine Ersparung des Brennstoffs dadurch erzielt wird; 2. der eigentliche H.-Apparat, der der Natur der Sache nach an der tiefsten Stelle des zu erwärmenden Gebäudes angebracht werden muß, und mit ihm die Feuersgefahr aus dem Theater ganz entfernt, oder in einen feuerfesten Keller verbannt werden kann; 3. eine möglichst gleichmäßige Temperatur in allen Räumen

dadurch verbreitet werden kann; und 4. die Einrichtungen in räumlicher Beziehung wenig Ausdehnung erheischen. Natürlich aber muß die Anlage einem durchaus sachverständigen Techniker übertragen werden, wenn sie den gewünschten Vortheil gewähren soll. Vergl. Tredgolds Grundsätze der Dampfh., übersetzt von Kühn. Leipzig 1826, Faust, practische Ergebnisse der Wasserh. Berlin 1833. Meißner, über die H. mit erwärmter Luft. Wien 1829 und 1832, und viele dahin gehörigen Art. in Dinglers polytechn. Journal. (T. M.)

Hekabe. s. Hecuba.

Hekate. (Mythol.) Der einfache Begriff dieses mythischen Wesens ist: Gedeihen jeglichen Beginnens; der aber durch seine mannichfaltigen Beziehungen sowie durch Aehnlichkeiten in der Darstellungsweise dieser Göttin mit andern zu einer der verwickeltsten der Mythologie geworden ist. So entstand das Gebilde der dreigestaltigen Göttin. — Das Symbol der Fackel bei H. und bei Artemis als Mondgöttin, ließ beide Wesen in Eins zusammen fallen; dann wurden die Functionen der Artemis als Verleiherin einer glücklichen Geburt, oder Spenderin sanften Todes in diese Verschmelzung gezogen, und H. gleich Diana geachtet. Auch machte sie die Identificirung mit der Mondgöttin zu einer Beherrscherin der Nacht, was sie endlich auch mit Proserpina verwechseln und sie als ein furchtbares Zauberwesen gelten ließ. Dieser Umgestaltung ihres Wesens entsprach die ihrer Figur aus einer einfachen in eine dreigestaltige. Der erste Bestandtheil ihrer Gestalt hält in jeder Hand eine Fackel, und trägt auf der Stirn einen halben Mond; die 2. Gestalt hält in der Rechten einen Schlüssel, in der Linken Stricke; die 3. in jener einen Dolch, in dieser eine Schlange; — so stellt sie die ehrne Statue im Museo Capitolino dar. Häufig ward ihr Bild auf die Kreuzung dreier Wege gestellt, was theils auf Begriffe von Zauberei, theils auf Begünstigung der Reisen Bezug hatte. (F.Tr.)

Held. 1. (Aesth.) Nach dem Altdeutschen helid, hel, kräftig, kühn, vollkommen; daher vorzugsweise das Prädicat des Tapfern. Die Hauptperson eines dram. oder epischen Gedichtes der H. desselben zu nennen, ist allgemein üblich und rührt daher, weil die Dichter dieselbe gewöhnlich mit allen Vorzügen ausstatten und der Begriff H. nicht blos körperliche Stärke und Tapferkeit umfaßt, sondern sich auf jede muthvolle Kraftentwickelung ausdehnt. Die Ueberschwenglichkeit in der Ausstattung der Roman- oder Theater-H.en hat diesen Ausdruck etwas in Verruf gebracht. Wenn der H. das Interesse fesseln soll, so muß sich neben der idealen Haltung desselben das Reinmenschliche durchaus geltend machen und er darf dem Bereiche menschlicher Schwächen und Verirrungen

nie ganz entrückt seyn. Histor. Personen fesseln vorzugsweise die Aufmerksamkeit; allein sie sind auch schwieriger für den Dichter, weil sie der Phantasie einen gewissen Zwang anlegen und eine geschichtlich treue Schilderung der Nebenpersonen sowohl als der Staffage erheischen. Der H. darf niemals isolirt stehen, und auf Kosten des Ganzen übermäßig hervorgehoben und begünstigt werden; nur die harmonische Gliederung der einzelnen Theile macht das Kunstwerk schön und vollkommen und so ist auch der H. eines poetischen Werkes nur dann gelungen und wirksam, wenn sich die Umgebungen im richtigen Verhältniße um ihn gruppiren. 2. (Technik.) Ein Rollenfach bei der deutschen Bühne und zwar eines der bedeutendsten. Es theilt sich in die gesetzten und jugendlichen H.en; zu den erstern gehören Otto von Wittelsbach, Tell, Wallenstein, Posa, Leicester u. s. w., zu den letztern Mortimer, Melchthal, Max Piccolomini ꝛc. Es ist das glänzendste Rollenfach im Schauspiele, aber auch dasjenige, bei dem Uebertreibung und Geschraubtheit am häufigsten vorkommt. Auch für den Darsteller gilt hier die Bemerkung, daß der H. überall Mensch bleiben muß, daß er sich in Haltung und Sprache nicht zu weit über seine Umgebung erheben darf und Wahrheit und Natur die nothwendigen Bedingungen jeder Darstellung sind. Das alte H.enwesen, die gespreizte Haltung, der Stelzenschritt, das wohlgefällige Wiegen auf jedem Fuße und die hohle Declamation haben sich zwar verloren; allein ein übermäßiger Aufwand physischer Kraft und die sogenannte Coulissenreißerei sind in diesem Fache noch allzusehr heimisch; das Bewußtsein einer höhern Kraft spricht sich weit würdiger in edler Ruhe, als in einem polternden Wesen aus und uberhaupt sind diese Rollen vom Dichter meist so begünstigt, daß der Darsteller einer Steigerung nicht bedarf. Geschichtliche Treue ist bei Darstellung histor. Charaktere nothwendig, doch darf dieselbe nicht von der einzelnen Rolle zum Nachtheile des Ganzen erzielt werden, und der Darsteller muß sich auch hierin seiner Umgebung anschmiegen. (R. B.)

Heldengedicht (Aest. u. Allegor.), s. Episch.

Helena. (Myth.) Des Zeus und der Leda Tochter, das Muster weiblicher Schönheit. Theseus raubte sie in ihrer frühesten Jugend, sie ward ihm aber bald von ihren Brüdern, den Dioscuren, wieder entrissen. Die Schwierigkeit der Auswahl unter den Freiern, sowie die Furcht vor der Feindschaft der auszuschlagenden, bewogen den Vater, dieselben durch einen Eid zu verbinden, den künftigen Gemahl H.s in ihrem Besitze schützen zu wollen. Als solcher ward Menelaus erkoren. Die Lösung des Eides erfolgte nach H.s Entführung durch Paris (s. d.) im trojanischen Kriege. Der Untergang Trojas und

seines Königsgeschlechtes gab sie ihrem rechtmäßigen Gatten wieder. So einstimmig die Dichter des Alterthums die Reize dieser schönsten der Frauen Griechenlands preisen, so verschieden sind die Angaben über ihre Schuld oder Unschuld bei ihrer Entführung durch Paris. Im griech. Epos ist sie mit Tugenden edler Weiblichkeit geschmückt, und mehr durch Schicksals-Bestimmung, als durch Untreue die Quelle des Uebels, das Griechen, wie Troer betrifft. Die Behauptung ihrer Unschuld ward in mehreren Sagen sogar so weit ausgedehnt, daß Paris nur ein von Juno ihm zur Täuschung gebildetes Phantom als Beute seines Raubes davon getragen habe, während H. selbst bei Proteus, verborgen worden sei, bis Menelaus sie in die Heimath zurückgeführt habe. Euripides, der H. mehrmals als dram. Person behandelt, stellt in der Andromache und den Troerinnen ihren Charakter in keinem günstigen Lichte dar; zurück tritt dieß Urtheil im Orestes, während er in der H. selbst die zuletzt angedeutete Sage zu Grunde legt. Auch bei den Römern kennt man von Livius Andronicus ein Drama unter ihrem Namen. Im 12. Jahrh. unserer Zeitrechnung tauchte die Sage von H. wieder auf und ging später in eine allgemeine Volkssage über, welche sie den christlichen Begriffen gemäß als einen Dämon weiblicher Sinnlichkeit und Verführung darstellte und sich neben einheimischen Sagen bis auf die neueste Zeit herab erhalten hat, wie die Verkettung dieser und der Faustsage durch Göthe den literarisch wichtigsten Beleg liefert. (F. Tr.)

Helgoland. (Theaterstat.) eine engl. Insel im deutschen Meere mit 2500 Einw., zugleich ein besuchtes Seebad. — Auch H. hat ein Theater; es ist ein niedriges Häuschen an der Leuchthurmstraße, ein freundlicher Laubgang führt dahin und contrastirt auffallend mit dem Tempel, in den man ohne einen langen und tiefen Bückling nicht eintreten kann. Einige Reihen Stühle bilden den ersten Platz, der 8 Schillinge kostet, hinter demselben belustigt sich nur die liebe Jugend; denn obschon blos zur Saison eine kleine Gesellschaft sich dort aufhält, so besuchen die Fremden das Kunstinstitut doch sehr wenig. (R. B.)

Heliaden, s. Phaeton.

Helicon (Myth.), ein an den Parnaß sich anreihender Berg in der griech. Landschaft Böotiens, dem Apollo heilig und Sitz der Musen. (F. Tr.)

Helios. (Myth.) Der Sonnengott, ist der Titanen Hyperia und Theia Sohn, der Selene und Eos Bruder. Letzter eilt ihm voraus, wenn er seine tägliche Fahrt durch die Räume des Himmels antritt; wenn er sie des Abends vollendet hat, empfangen ihn die Nereiden und Horen, ihm das Sonnengespann abzunehmen, worauf er selbst im Hause des

Okeanos der Ruhe pflegt in den Armen seiner Gattin Perseis, des letzteren Tochter. Schreckend blickt er hervor mit seinen Augen aus seinem goldenen Helme, glänzende Stralen schießen blendend von ihm hernieder, und glänzende Locken umwallen von den Schläfen herab, sein holdseliges weitstralendes Antlitz, ein zierliches Gewand umwogt vom Winde gebläht seine Glieder. Seinem Blicke bleibt Nichts unerforscht und darum ist er Inhaber aller Weisheit im Himmel und auf Erden. Als aber das Ende der Herrschaft des Titanengeschlechts gekommen war, da trat auch er zurück und an seine Stelle Phöbus Apollo. (F. Tr.)

Hell (Theodor), s. Winkler.

Helldunkel, s. Claire obscure.

Hellebarde, (Requis.) Eine Waffe, die besonders von den alten Schweizern geführt wurde. Sie besteht aus einer 1 Fuß langen zweischneidigen Spitze, unter der ein dünnes scharfes Beil befindlich und ihm gegenüber eine horizontale oder nach unten gekrümmte Spitze ist. Der Schaft war armsdick und 7 — 8 Fuß lang, mit Schienen oder Nägeln beschlagen, daß er nicht leicht durchgehauen werden konnte. Die H. war besonders die Waffe der Knappen, Trabanten ꝛc., verschwand jedoch bald nach Erfindung des Feuergewehres. (B.)

Hellen. (Myth.) Des Deucalion und Pyrrhas Sohn, durch seine Söhne Aeolus, Dorus und Xuthus Stammvater aller echthellenischen Stämme, die ihren Gesammtnamen von ihm herleiteten. (F. Tr.)

Helm (Gard.) Eine Kopfbedeckung der Krieger, die nach der Bibel schon von Saul und Goliath getragen wurde, sich durch die Reihe der Jahrh.e bei fast allen Völkern erhielt und heute noch von den Kürassiren getragen wird. Der antike H. war von Thierfell, Leder oder Erz, hatte eine runde Form und ein kleines Schild an der Stirne, und wurde mit Riemen unter dem Kinn festgebuuden. Die Römer behielten diese Form bei, setzten aber 2 Flügel an den H., gaben ihm eine zierlichere Gestalt und bedeckten ihn mit Schmuck. Im Mittelalter wurde der H. aus Metallen gefertigt, mit einem das Gesicht schützenden Visir versehen, das auf und abgeschlagen werden konnte, und endlich noch mit einem Hals und Rücken deckenden Metallkragen belastet; der H. nach alter Form wurde nur von den Knappen getragen und erhielt den Namen Sturmhaube; das Visir war mit Oeffnungen zum Durchsehen versehen, unter demselben war häufig noch ein Bügel angebracht, der das Gesicht gegen Stöße schützte; dieser Bügel war auch vorhanden, wenn das Visir gänzlich fehlte. Ein H. ohne Visir hieß offener oder Turnierh., einer mit Visir geschlossener oder Stechh. Von jeher

war der H. mit mancherlei Zierrathen (H.=Kleinodien, H.=Schmuck) von Leder, Blech, Gold und Steinen, mit Puppen, Fähnchen, Thierfiguren, u. s. w. geschmückt und besonders der H.=Busch (s. Federn) war schon bei den Griechen üblich. Die neuen H.e sind einfacher, theils von Metall, theils von lakirtem Leder, häufig mit einem H.=Stutz, die der franz. Kürassiere mit einem Roßschweife geschmückt. Im Mittelalter hatte der H. auch seine symbolische Bedeutung; er war der höchste Schmuck des Ritters und keine irgendwie erniedrigende Handlung durfte in dieser Kopfbedeckung vollzogen werden, selbst bei der Erniedrigung vor Gott im Gebete mußte er abgenommen werden. Bei feierlichen Gelegenheiten, bei allen Ceremonien friedlicher Natur wurde der H. dem Ritter von einem Knappen vorgetragen. (B.)

Heimstädt, (Theaterstat.) Stadt im Herzogthum Braunschweig mit einem Gesundbrunnen und 6000 Einw. Der starke Besuch des Brunnens veranlaßte die Errichtung eines Theaters, welches 1817 vom Badewirth Borchers erbaut, und von der Gesellschaft der Mad. Walter eingeweiht wurde. — Es enthält in Parterre, einer Logenreihe, und einer Gallerie Platz für 5 — 600 Zuschauer. In dem Hause befinden sich zugleich Wohnzimmer für die Gesellschaft, aber alles ist kleinlich und unbedeutend. — Nach der Walterschen Gesellschaft spielte die Magdeburger unter Fabrizius u. Hostofsky in H., dann gaben verschiedene reisende, oft höchst traurige Gesellschaften dort Vorstellungen, zuletzt Direktor Meißel und 1839 und 40 Director Kramer aus Magdeburg. Gewöhnlich ist vom 1. Pfingstage an 3 Monate lang Theater, Spieltage sind Sonntag, Montag, Mittwoch und Freitag. — Das Orchester aus dem Verein des Stadtmusikus bestehend, ist gewöhnlich im traurigen Zustande und eine Oper in H. zu hören, gehört zu den Schrecknissen. (R. B.)

Hempel (Gottlob Ludwig), geb. 1746 zu Merseburg, debutirte 1767 zu Hamburg, ging 1770 zu Döbbelin, 1775 zur Seyler'schen Gesellschaft, 1777 zur Bondinischen, bei der er 1786 in Prag starb. Ein Mann von vielen theatral. Kenntnissen und vorzüglicher Schausp., besonders in den Fächern zärtlicher Väter und komischer Alten. Sein Eheprokurator und Dr. Wunderlich im Räuschchen, war das non plus ultra echter komischer Kraft, eben so galt er für den besten Oldenholm seiner Zeit. Eine seiner vorzüglichsten Rollen und die letzte vor seinem Tode, war der Greis in den Mündeln. Obwohl er arm und voller Schulden starb, hinterließ er dennoch den Ruf eines rechtlichen, braven Mannes, was schon aus seinem hinterlassenen Testamente, (s. Annalen des Theaters, 1. Heft 1788) hervorgeht, in welchem er die vortrefflichsten Grundsätze ausspricht. — Seine

Laufbahn als Schriftsteller begann er mit einigen Romanen, schrieb dann das Trauerspiel Karl und Louise, und das Schausp.: Die Inkas. Vorzüglich aber ward das Lustspiel Hans kömmt durch seine Dummheit fort, so günstig aufgenommen, daß es in kurzer Zeit 2 Aufl. erlebte. Im Theaterkalender 1777 hat Schink seine theatral. Laufbahn geschildert, und in dem für 1778 ist er als Major in den Kriegsgefangenen von Liebe in Kupfer gestochen. (Z. F.)

Hendel-Schütz (Johanna Henriette Rosine, geb. Schüler), geb. 1770 zu Döbeln in Sachsen, Tochter des Schausp.s Schüler, der sie für das Theater bestimmte, welches sie 1785 als jugendliche Liebhaberin mit einem ihrer Schönheit und ihrem Talent entsprechenden Erfolge in Schwedt a. d. O. betrat; sie verheirathete sich 1788 mit dem Tenoristen Eunike (s. d.), dem sie 1789 nach Mainz, 1792 an das deutsche Theater zu Amsterdam, 1794 nach Frankfurt a. M. und 1796 an das Nationaltheater in Berlin folgte, wo sie sich in hochtragischen und naiv komischen Rollen auszeichnete, ohne jedoch die Bethmann zu erreichen. Hier ließ sich Eunike 1797 von ihr scheiden und sie vermählte sich 1802 mit dem Arzte Dr. Meyer in Berlin, von dem sie aber auch schon 1805 wieder geschieden ward, und sich bald nachher mit dem Dr. med. Hendel aus Halle wieder verehlichte; sie verließ nun das Theater gänzlich und zog mit ihrem Gatten nach Stettin, wo dieser jedoch nach 7 Monaten starb. Durch diesen Todesfall in die bedrängtesten Umstände gerathen, kehrte sie nach Berlin zurück, vergebens eine Wiederanstellung am Theater suchend; dann begab sie sich 1807 nach Halle zu ihrem Schwiegervater. Hier lernte sie den Professor der Aesthetik Dr. Schütz kennen, der eben seine Stelle an der dortigen Universität niedergelegt hatte. Dieser, der schon in seiner frühesten Jugend durch thätige Theilnahme an einer Privatbühne zu Jena das innigste Interesse für die dram. Kunst gefaßt, und sich auch als dramaturgischer Schriftsteller bethätigt hatte, rieth ihr eine Kunstreise zu unternehmen, zu der er sich mit ihr verband. Diese Unternehmung hatte einen so glücklichen Erfolg, daß Beide von 1809—1817 nicht nur Deutschland sondern auch Rußland, Stockholm, Kopenhagen, Amsterdam und Paris besuchten, wo sie überall ihre dram. declamatorischen und pantomimischen Darstellungen mit dem ausgezeichnetsten Beifalle gaben. Als Schauspielerin beschränkte sich Mad. H.-S. auf die höchst tragischen und derbkomischen Leistungen, indem es ihr zu sanften Rollen an zarter Weiblichkeit, zu Anstandsrollen aber an Feinheit, Tournüre u. überhaupt moderner Grazie fehlte. Auch wirkte sie in ihren tragischen Darstellungen mehr durch den plastischen Theil der Darstellungskunst, den sie oft durch zu absichtlich ange-

brachte malerische Stellungen auf Kosten des rhetorischen Theils hervor hob; in ihren blos mimischen Darstellungen aber, zu denen sie zuerst durch das Rehberg'sche Kupferwerk über die Attitüden der Lady Hamilton angeregt worden war, zeigte sie sich als eine entschiedene Meisterin, durch ihr wahrhaft großes Talent in der Geberdenkunst, wie durch ihre außerordentliche Fertigkeit in malerischen Drappirungen. Durch diese Leistungen, in denen ihre Nachahmer, die Bürger, Schröder und von Seckendorff genannt Patrik Peale, weit hinter ihr zurückgeblieben, und welche die selbst von Goethe in seinen Wahlverwandtschaften besprochenen lebenden Bilder in Deutschland Mode machten, erlangte sie ihren Künstlerruhm, den freilich auch ihr Gatte durch die kunstwissenschaftlichen Vorträge, mit denen er ihre Darstellungen begleitete und die zahlreichen Schriften, die er darüber schrieb, wesentlichst beförderte. Aber so glänzend ihr Ruf war, so vorübergehend war er auch; früh hatte sie den Einfluß des Alters auf ihre Gestalt und Kunst zu empfinden. Schon vor ihrer Reise nach Frankreich hatte sich in Deutschland der enthusiastische Beifall verloren, zumal da auch ihr Gedächtniß so schwach wurde, daß ihr selbst solche Rollen, die sie unzählig oft gegeben hatte, schwer wurden; als nun auch der Versuch in Paris ihre pantomimischen Darstellungen zu geben verunglückte, kehrte sie mit ihrem Gatten 1817 nach Halle zurück, wo er seine Professur von Neuem erhielt. So beschloß sie ihre theatral. Laufbahn. Aber ihr Charakter ließ sie zu keinem danernden ehelichen Glücke kommen. Ihre Unweiblichkeit, Eitelkeit, Heftigkeit und Hypokrisie, durch die sie eine größere Schauspielerin im Leben wie auf der Bühne war, nöthigten auch ihren 4. Gatten 1824 sich von ihr zu trennen und 1830 gerichtlich scheiden zu lassen. Seitdem lebt sie in der Kunstwelt fast verschollen bei ihrem Schwiegersohn zu Cöslin. Wie die, von ihr so oft mimisch dargestellte Niobe wurde sie eine kinderreiche aber auch eben so unglückliche Mutter. Von 16 in ihren 4 Ehen erzeugten Kindern, leben nur noch 3: 9 starben in der Kindheit, 4 Söhne aber, einer von Eunike, 2 von Meyer und einer von Schütz starben in jugendlichem Alter durch — Selbstmord! — Eine ausführliche Biographie und Charakteristik der H.-S. ist vom Prof. Dr. Schütz zu erwarten, der bereits folgende besondere Schriften über sie herausgegeben hat: 1) Blumenlese aus dem Stammbuch der deutschen mimischen Künstlerin H.-S. (Leipzig 1815. 8.). 2) Henriette H.-S. geschetzt benevens het Leven (eine, in holländischer Sprache geschriebne Biographie und Kritik. — Amsterdam 1816. 8.). 3) Biographie des deutschen Schausp.s Schüler,

Vaters der H.=S. (Halle 1820). — Vergl. Joh. Falks Aufsatz über die H.=S. in der Urania 1813, und die, jedoch sehr unrichtigen, Artikel H.=S. in den verschiedenen Conversationslexikons. (T. Z.)

Hendrichs (Herrmann), geb. 1810 in Köln, betrat die Bühne 1831 in Frankfurt und wurde in Folge seiner Aufnahme sofort engagirt; bis 1838 blieb er in Frankfurt und folgte dann einem Rufe an das Hoftheater zu Hannover, die dortige Anstellung aber vertauschte er 1840 mit einer ähnlichen am Hoftheater zu Berlin, von wo er jedoch wegen mangelnder Beschäftigung bald nachher nach Hamburg ging. H. spielt jugendliche Helden und Liebhaber und ist durch eine männlich schöne Gestalt, ein kräftiges wohlklingendes Organ, eine feine Bildung, Gewandheit und Darstellungstalent vorzüglich zu diesem Fache befähigt; ein tiefes Gefühl und eine lebendige Phantasie spricht aus seinen Leistungen. Gastirt hat H. mit Auszeichnung in Wien am Burgtheater, in Prag, Dresden, Braunschweig, Darmstadt, Hamburg u. s. w. (T. M.)

Henkel (Wilhelm), geb. zu Berlin 1788, wurde von seinen Eltern zum Kaufmannsstande gezwungen. Kaum aber hatte er die Lehrjahre überwunden, so ging er nach Neustrelitz, wo er unter Veltheim seine theatral. Laufbahn begann, und ein seltenes Talent für hoch komische und intriguante Charaktere zeigte. Das Bedürfniß, gute Vorbilder zu haben, zog H. bald von Strelitz weg; er reiste nach Hamburg, Schröder empfahl ihn an Doktor Albrecht, Direktor des altonaer Theaters, wo er 2 Jahr lang blieb, und während der Zeit in Hamburg mit Beifall gastirte. Als der Direktor in den Kriegsstürmen ein Opfer der grassirenden Seuchen geworden, wurde H. von der Gesellschaft, die im Vereine spielte, zum Geschäftsführer erwählt. — Hierauf wurde H. nach Schwerin berufen, wo er 3 Jahre verweilte, und dann von Direktor Pichler für Münster und Pyrmont engagirt wurde. 1819 gastirte H. zu München und Frankfurt a. M., und nahm dort ein Engagement, in welchem er drei Jahre blieb; er gastirte im Sommer 1821 in Leipzig und trat 1822 ein Engagement bei dem braunschweiger National=Theater an, mit dem die Regie verbunden war. Hier fand sein Drang nach Ausbildung und Thätigkeit volle Nahrung, so daß er in 3 ½ Jahren nur zu Münster und Kassel als Gast auftrat. Von 1826 — 1832 war H. Mitglied des Hoftheaters zu Kassel, gastirte 1828 zu Frankfurt a. M., 1829 zu Dresden, Prag, Wien, und 1832 abermals zu Dresden, Wien, Mannheim, Mainz, Nürnberg, Strelitz, Schwerin, Lübeck und Bremen, und folgte dann einem Rufe nach Oldenburg. Hier wurde ihm abermals die Regie zu Theil. 1833

kehrte er nach Kassel zurück, verließ jedoch diese Bühne 1835, um beim düsseldorfer Theater unter Immermann zu wirken. Auch hier wurde ihm die Regie und später die ganze Geschäftsführung übertragen. 1837 ging H. nach Köln, wo er für die Städte Aachen und Köln im Verein mit Köckert auf 6 Jahre conzessionirt wurde. Er gastirte in Stuttgart und eröffnete dann das Theater in Aachen. Zerwürfnisse mit seinem Compagnon bestimmten H. 1838 der Direktion zu entsagen. Er machte seitdem einige Kunstreisen und soll Ostern 1841 die Direction in Düsseldorf übernehmen. H. gehört zu den trefflichsten deutschen Darstellern, er ist ein Charakteristiker im vollsten Sinne des Wortes und wirkt stets durch die tiefergreifende Wahrheit seiner Gebilde. (C. H.)

Henne (Henriette geb. Stettnisch), geb. um 1810 in Berlin. Ihre früh erwachte Neigung für die Bühne wurde durch Versuche auf Liebhabertheatern und durch die Hofschauspielerin Maaß in Berlin genährt und gepflegt, welche letztere sie veranlaßte, sich dem Theater zu widmen. Sie trat zuerst zu Schwerin als Bertha in der Ahnfrau, Rosamunde, und als Louise in Kabale und Liebe mit glänzendem Erfolge auf, und wurde nach diesen Darstellungen engagirt. Späterhin wirkte sie an den Theatern zu Magdeburg, Weimar, Königsberg und Riga. Als erste Liebhaberin im Lust- und Trauerspiele zeichnete sich ihr Spiel durch Natur, Wahrheit und tiefes Gefühl aus, und wurde von einem günstigen Organe und äußerer Gestalt aufs Vortheilhafteste unterstützt. 1831 nahm sie ein Engagement in Breslau im Fache der Anstandsdamen und Mütter an, 1833 wurde sie für das gleiche Fach an dem neuorganisirten Hoftheater in Kassel engagirt, wo sie sich noch befindet, und mit unermüdetem Eifer Ausgezeichnetes mit nicht geringerer Anerkennung von Seiten des Publikums leistete. (L. D.)

Henrici (Chr. Friedr.), geb. 1700 zu Stolpen in Sachsen, starb 1764, studirte in Wittenberg und lebte seit 1727 zu Leipzig, wo er verschiedene Aemter bei der Postverwaltung und später im Steuerfache bekleidete. Ein frühreifes Talent (er dichtete bereits seit seinem 14. Jahre), war er namentlich als Gelegenheitsdichter sehr beliebt, und soll alle seine Aemter seiner dichterischen Fertigkeit verdankt haben. Er schrieb unter dem Namen Pikander (zu deutsch: Elster-Mann, den er sich deshalb schon 1722 beigelegt haben soll, weil er einst, als er nach einer Elster geschossen, einen Landmann, der ein Nest dieser Vögel ausnehmen wollte, verwundet hatte) und zwar in sehr ungezwungener, derb komischer Manier; Witz und Leichtigkeit des Ausdrucks gehen in seinen Gedichten mit Verletzungen des Anstandes und der Sittlichkeit Hand in Hand. Im dram. Fache hat er 3

Lustspiele geliefert: der akademische Schlendrian, der Erzsäufer und die Weiberprobe, die zu Berlin 1726 erschienen. (S-r.)

Henriquatre, s. Bart.

Hensel, 1) (Johann Gottlieb), geb. zu Hubertsburg 1728, betrat die Bühne in einer kleinen Stadt der Oberlausitz 1754, ging 1755 zur Schuch'schen Gesellschaft, 1758 zu Kirchhoth, 59 zu Josephi, 62 zu Lepper, 64 zu Ackermann nach Hamburg, 68 zu Döbbelin nach Berlin, 69 zu Seyler, wo er viele Jahre verlebte, und starb als Mitglied der Veltolinischen Gesellschaft 1787 zu Freiburg im Breisgau. Als eine Merkwürdigkeit damaliger Zeit darf es betrachtet werden, das H., obwohl Protestant, unter Läutung aller Glocken, in Begleitung der kathol. Geistlichen, auf dem allgemeinen Kirchhofe bestattet wurde. Die ganze Schausp.=Gesellschaft folgte ihm in tiefer Trauer, eben so die Mitglieder der Freimaurerloge und die Akademiker, welche ihm zu Ehren zugleich eine Trauermusik veranstaltet hatten H. war einer der besten Schausp. der alten Schönemann'schen Schule. — Für die komischen Alten und Bedientenrollen, besonders in Lessing'schen und Weiße'schen Stücken zeichnete er sich vortheilhaft aus. Er übertrieb nie; sein Just in Minna von Barnhelm soll ein Meisterstück gewesen sein. Ernste Charaktere lagen ganz außer seiner Sphäre. Er war im vollsten Sinn des Wortes ein Biedermann. — 2) (Sophie Friederike H., nachherige Seyler, geb. Sparmann) geb. zu Dresden 1738, wurde von einem tyrannischen Oheim erzogen, dessen Behandlung ihr so unerträglich fiel, daß sie aus seinem Hause entfloh, und sich unter den Schutz einer Verwandtin begab. Allein sie verlor in ihrem 15. J. auch diese. Dem Haß ihres Onkels aufs Neue bloßgestellt, und aus Furcht vor einer Heirath, zu der er sie zwingen wollte, faßte sie den Entschluß zum Theater zu gehen. Der Schausp. Löwe brachte sie zur Kirsch'schen Gesellschaft, wo sie 1754 debutirte, hier den Vor. kennen lernte, sich 1755 mit ihm vermählte und ihm nach den verschiedenen Bühnen folgte. 1763 trennte sie sich von ihm, ging nach Wien, das sie aber schon nach 3 Monaten wieder verließ, weil der daselbst herrschende Geschmack an Burlesken ihr nicht zusagte. Sie faßte, zugleich durch Kränklichkeit bewogen, den Entschluß, dem Theater ganz zu entsagen, und ging in dieser Absicht nach Frankfurt a. M. Allein ihre baldige Genesung, die Liebe zu ihrer Kunst, und ein Ruf des Herzogs von Hildburghausen, führten sie zur Bühne zurück. 1765 ging sie zu Ackermann nach Hamburg, traf hier mit ihrem Gatten zwar wieder zusammen, ließ sich aber 1772 förmlich scheiden, und heirathete den Schauspieldirector Sey-

ler, damals in Weimar, den sie bis zu ihrem 1790 zu Schleswig erfolgten Tode begleitete. Sie war eine der ausgezeichnetsten Schauspielerinnen, die je gelebt. Sie spielte beinahe alle Fächer und war in allen groß. Sie war Clorinde in Olint und Sophronia, Semiramis, Sara Sampson, Henriette im Freigeist, Zaire, Elisabeth in Essex, Cleopatra, Merope, Medea, Alzire, Minna von Barnhelm, Julie in Romeo und Julie, Palmira in Mahomet, 2c. Lessing sagt von ihr: „Man kann von der Kunst nichts mehr verlangen, als was Mad. H. leistet. Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was sie sagt, hat sie nicht gelernt, es kommt aus ihrem eignen Kopfe, aus ihrem eignen Herzen. Sie mag sprechen, oder sie mag nicht sprechen, ihr Spiel geht ununterbrechen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler, aber es ist ein seltener Fehler, ein sehr beneidenswürdiger Fehler. Die Aktrice ist für die Rollen zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehre eines Kadets exerziert. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte.“ — Sie ist von Graf als Merope gemalt, und Geyser hat sie nach diesem Bilde in Kupfer gestochen, das vor dem Gothaer Theaterkalender 1776 sich befindet. (Z. F.)

Hephästos (Myth.), s. Vulcan.

Hera, Here (Myth.), s. Juno.

Heracliden, (Myth.) des Hercules Nachkommen, die gleich ihm lange Zeit hindurch die Wirkungen des Neides und Hasses Eurystheus und seines Geschlechtes zu bestehen hatten. Eine Episode aus diesem Kampfe behandeln die H. des Euripides. Erst 80 Jahre nach Trojas Untergang gelang es ihnen, an der Spitze der Dorier die Rechte ihrer Ahnen auf die Herrschaft im Peloponnes für sich geltend zu machen, und diese auf die Dauer zu erringen. (F. Tr.)

Heraldik (Wappenkunde, Alleg.) ein Genius, der einen Stammbaum oder Wappenschilde hält.

Herausrufen, 1) (Theaterwes.) Zeichen der Zufriedenheit des Publikums mit den Leistungen der Dichter, Componisten, Darsteller oder des Hülfspersonals. Diese Auszeichnung, früher in Deutschland unbekannt, dann lange Zeit hindurch selten, ist gegenwärtig bis zum Uebermaß gesteigert und dadurch in ihrem Werth und ihrer Bedeutung für den Künstler gesunken. In Frankreich und England ist sie noch jetzt selten, namentlich beschränkt man sich in Frankreich darauf, den Namen des Dichters nach der ersten Vorstellung zu verlangen, wo dann ein Schauspieler erscheint und ihn nter Beifallsbezeugung nennt. Das H., wie es jetzt in eutschland Sitte ist, stammt aus Italien und geschieht dort e hier nach der Vorstellung, nach den Akten und selbst

nach einzelnen Scenen; ein Gebrauch, der in neuester Zeit bei gewissen namhaften Bühnen so überhand genommen hat, daß er aufhört, eine Auszeichnung für den Gerufenen zu sein, die Vorstellung auf die unangemessenste Weise unterbricht und den Werth des gespendeten Beifalls herabsetzt. So viele warnende und tadelnde Stimmen sich auch schon gegen das Uebermaß in dieser Theatersitte erhoben, so wenig haben sie gefruchtet und selbst bei den kleinsten Bühnen ist jetzt mehrmaliges H. eines Künstlers während der Dauer der Vorstellung etwas Gewöhnliches; im Ganzen ist Süddeutschland und namentlich die österreichischen Theater hierin so überschwenglich, daß ein 18 — 20 maliges H. bei einem Gastspiel von Bedeutung gar nicht mehr auffällt. Auch wird der Decorationsmaler, der Costümier, u. s. w. gerufen, wenn das Publikum einmal recht bei Laune ist. Die eigentliche Bedeutung des H.s muß auf diese Weise nothwendig ganz verloren gehen, denn es ist nicht mehr das Resumé einer ganzen Leistung, sondern nur ein verstärktes Applaudiren bei einzelnen Stellen; den Applaus theilt der Schauspieler oft mit dem Dichter, den Hervorruf darf er ausschließlich auf sich beziehen, denn das Publikum ruft ihn aus dem Rahmen, in dem es ihn bis zu Ende der Darstellung gesehen, heraus und dankt ihm, dem Darsteller, nicht dem was er dargestellt, für den Kunstgenuß, den es empfing. Wie zerrissen erscheint das Ganze der Darstellung aber, wie jämmerlich drängt sich die nackte Eitelkeit in den ruhigen Genuß eines Kunstwerks, wenn das H. schon nach einzelnen Scenen statt findet! Doch ist gegen diese herrschende Unsitte eben nichts zu thun, als überall wo man es vermag, sie zu mißbilligen. Leider wird auch dies aller Wahrscheinlichkeit nach vergebens sein. In Bezug auf das Herausrufen des Dichters erinnere man sich an Lessings Worte: „von Voltairen bis zu Marmontel und von Marmontel bis tief herab zu Cordier haben fast alle an diesem Pranger gestanden. Wie manches Armesündergesicht muß darunter gewesen sein? Ich wollte lieber durch mein Beispiel einen solchen Uebelstand abgeschafft, als durch 10 Meropen ihn veranlaßt haben." — 2) (Techn.) Ob der Schausp. wenn er herausgerufen wird das Publikum anreden, oder sich nur stumm verneigen soll, darüber bestehen eben so verschiedene Ansichten als gesetzliche Bestimmungen. Bei einigen Hoftheatern ist es den Schausp. unbedingt untersagt, das Publikum anzureden; bei andern sind nur Strafen angedroht, wenn etwas Ungehöriges oder gar Unschickliches gesagt werden sollte. Dieses letztere scheint das Richtigere. Bei Gastrollen, Debuts, Jubiläen, Abschiedsrollen, Auftrittsrollen ist ein absolutes Verbot nicht durchzuführen. Der Schausp. thut daher gut, sich für den möglichen Fall des H.s vorzubereiten, damit er nicht

Ungewähltes, Nichtssagendes oder Gemeinplätze spreche. Besser ist es, in diesem Falle ganz zu schweigen und durch ehrfurchtsvolle Verbeugung seinen Dank zu erkennen zu geben, als durch nichtssagendes Gewäsch den Eindruck zu vernichten, den die vorangegangene Kunstleistung hervorbrachte. Mit Unrecht hat man Schausp. lächerlich zu machen gesucht, die sich auf den Fall des H.s vorbereitet; freilich darf der Dank sich auch nicht in schöndramatischen Floskeln und einem Periodenbau verlieren, dem man die Vorbereitung anmerkt. Man sieht die Absicht und man ist verstimmt. — Der Schausp. gewahrt leicht schon während der Darstellung, ob ein H. wahrscheinlich ist; hat er daher nicht bis zu Ende zu thun und kann sich schon vor dem Fallen des Vorhanges auskleiden, so ist anzurathen, daß man sich nicht ganz des Costums entledige, wenigstens aber so bekleidet bleibe, daß man ohne zu lange Zögerung vor dem Publikum erscheinen könne. Unabweisliche Obliegenheit des Regisseurs ist es, nach dem Fallen des Vorhanges diejenigen Darsteller, welche das Publikum herausruft, davon auf der Stelle entweder selbst in Kenntniß zu setzen, oder durch den Inspizienten in der Garderobe in Kenntniß setzen zu lassen. Bei einigen Bühnen ist das Geschäft dem Inspizienten überlassen, es erscheint aber unschicklich, die Künstler von einem andern als ihrem künstler. Vorstande, dem Regisseur, zum Erscheinen auffordern zu lassen. Bei der Hofbühne in Berlin ist festgesetzt, daß nach dem Fallen des Vorhangs sämmtliche auf der Bühne anwesende Darsteller so lange dort verweilen müssen, bis der Ruf des Publikums sich deutlich erkennen läßt. Häufig verlangt das Publikum Alle, was sich indessen immer nur auf die Hauptrollen und besonders hervortretenden Nebenrollen bezieht. Bedienten, Anmelde- und Nebenrollen haben in solchem Falle nicht mit zu erscheinen, und es muß dem eigenen Gefühl der Darsteller solcher Rollen überlassen bleiben, sich bescheiden zurückzuziehen. Werden Alle gerufen, so ist es unschicklich, wenn einer allein das Publikum anredet; es müßte denn durch den witzigen Einfall eines Komikers geschehen, der allenfalls zu entschuldigen wäre. Ob der Vorhang wieder aufgezogen wird, oder die Herausgerufenen vor den Vorhang auf das Proscenium treten, hängt von dem bei einer Bühne geltenden Gebrauche ab. Bei der Schwierigkeit, die gefallene Vordergardine gleich wieder aufzuziehen, was überdem meist durch Menschenhände geschehen muß, da sich das Gewicht so schnell nicht anbringen läßt, scheint es besser, wenn die Herausgerufenen ein für allemal vor dem Vorhange erscheinen, um so mehr, als es eine Auszeichnung ist, die den Künstler nicht mehr im Rahmen des Kunstwerks, sondern außerhalb desselben persönlich ehrt. Auch sind häufig die Schlußdeko-

rationen durch Feuerregen, Gefechte und dergl. in Unordnung gekommen, so daß sie besser dem Publikum nicht wieder gezeigt werden. Hat der Gerufene das Haus bereits verlassen, so ist es Pflicht des Regisseurs, vor dem Publikum zu erscheinen, die Abwesenheit desselben anzuzeigen und in seinem Namen dessen Dank auszusprechen; eben so ist es die Pflicht des Regisseurs, der etwaigen Laune oder dem Eigensinn der Darsteller entgegenzutreten, wenn sie nicht mit andern zusammen erscheinen wollen, oder sich überhaupt dessen weigern, ein Fall der aus übelverstandener Bescheidenheit, verletzter Eitelkeit oder schlechter Laune öfter eintritt als man glauben sollte. (L.S.)

Herbst, 1) (Friederike), geb. 1803 zu Temeswar, ist die Tochter einer poln. Gräfin, die aber bald nach der Geburt dieser Tochter ihren Gatten, den Schausp. H. verließ. 2 Jahre alt kam sie nach Breslau, und ward in einer dortigen Pensionsanstalt erzogen. 1815 nahm sie, nachdem sie ihren Vater durch den Tod verloren hatte, Ludwig Devrient in sein Haus auf; ihre Neigung für die dram. Kunst wahrnehmend, verschaffte er ihr Gelegenheit, auf einem Privattheater Berlins, der Urania, zu debütiren. Dieß that sie auch, 14 Jahre alt, als Toni mit solchem Erfolge, daß sie ein Engagement in Magdeburg erhielt, und daselbst 1818 als Luitgarde im Fridolin auftrat. Zu wenig Beschäftigung veranlaßte sie, diese Bühne nach einigen Monaten zu verlassen und ein Engagement bei der Faller'schen Gesellschaft anzunehmen. Bei dieser sah sie 1820 der Graf v. Clam-Gallas in Warmbrunn das Kätchen v. Heilbronn so vortrefflich spielen, daß er sie dem Director Holbein empfahl, der sie nach Prag einlud, woselbst sie als Bibiana in den Räubern auf Maria Culm auf das glänzendste deb. und engagirt wurde. 1822 ging sie nach Brünn, blieb daselbst 2 Jahre, war dann wieder 2 Jahre in Breslau, von 1826 — 28 in Grätz, gastirte nach dieser Zeit mit großem Erfolge auf dem Theater a. d Wien, war hierauf 6 Monate in Hamburg und ist seit 1829 Mitglied der Prager Bühne geblieben. Durch öftere Kunstreisen hat sie sich auch anderwärts den Ruf einer tüchtigen Schauspielerin erworben. Sie gastirte 1831 in Breslau, 1834 in Brünn und 1836 in Grätz und am Burgtheater, wo ihr der ehrenvollste Beifall zu Theil ward. Einige ihrer gelungensten Leistungen sind: Corona v. Saluzzo, Gretchen, Gräfin Orsini, Ophelia, Eulalia, Eboli u. s. w. Sentimentale Charaktere sagen ihr mehr zu als heroische, ihre Darstellungsart ist blendend und glänzend, leidet jedoch nicht selten an Uebertreibung. — 2) (Nina) seit 1826 Mitglied der Bühne zu Prag, ist mit der vor. nicht verwandt; sie spielt Anstandsdamen und junge Frauen im Lustspiele, wozu sie durch eine hohe Gestalt und einen edeln Anstand besonders befähigt ist, doch gelingen ihr auch

weiche und schwärmerische Charaktere. Richtige Auffassung und eine scharf markirte Darstellung sind ihre künstler. Eigenthümlichkeiten. Ihr schönes Organ wird oft durch die Art ihrer Declamation, in der sich Höhe und Tiefe der Stimme zu schroff nebeneinander stellen, verdunkelt. — Lady Milfort, Gräfin Imperiali, Orsina, Gräfin Terzky rc. sind ihre vorzüglichsten Rollen. (R. B.)

Herbst s. Jahreszeiten.

Hercules (Myth.), griech. Herakles der durch Hera Verherrlichte, nach seiner Abstammung Alkeides, der Alcide genannt, der größte aller Heroen des Alterthums, auf welchen aus allen Gegenden und Zeiten Großthaten zusammengehäuft wurden, so daß wegen der Unvereinbarkeit die spätere Mythologie die Theilung seiner Persönlichkeit in mehrere Helden anwandte. H. stellt die von göttlicher Abkunft herstammende Mannskraft in ihrer höchsten Vollendung dar, die zwar nicht frei von irdischen Mängeln, sich durch zahllose Kämpfe zur Göttlichkeit wieder empor ringt. Daher ist H. der Sohn des Zeus, und des schönsten Weibes, Alcmene, erzeugt in einer zu dreifacher Dauer verlängerten Nacht. Die Herrschaft in seinem Stamme, die ihm Zeus bestimmt hat, weiß der Haß Heras durch List dem Schwächling Eurystheus zuzuwenden. So verfolgt ihn die neidische Gottheit von der Wiege bis zu seinem Ende; aber wie er schon als Säugling die Schlangenungeheuer, die Juno zu seiner Vernichtung sendet, bezwingt, so besteht er durch seine Kraft alle Gefahren, die das Schicksal ihm entgegen stellt. Er begiebt sich auf den mühevollen Lebensweg, die Arete, die männliche Tugend, sich vor der zum weichlichen Lebensgenusse verführenden Eudämonia zur Führerin wählend. 12 Jahre muß er die Herrschaft des Eurystheus anerkennen, und jedes Jahr eine Großthat verrichten. Er bekämpft die furchtbarsten Ungeheuer des Vaterlandes, dringt an die äußersten Ende der Erde und endet damit, sogar in die Unterwelt hinab zu steigen und ihren Wächter Cerberus zu bezwingen. Dabei nimmt er an fast allen großen Unternehmungen der ältern mythischen Zeit Antheil. Endlich nach Vollendung seines Thatenkreises glaubt er Ruhe zu finden im Besitze einer neuen Gattin, Dejanira, aber seine Zeit ist gekommen; Dejanira von Eifersucht überfallen, glaubt sich seine Treue durch ein in des erschlagenen Centauren Nessus vergiftetes Blut getauchtes Kleid sichern zu können; überwältigt von Schmerzen steigt der Held auf den Oeta und läßt sein irdisches Wesen von den Flammen eines Scheiterhaufens verzehren, den er sich selbst errichtet. Sein Ende wie seine Raserei sind Gegenstände noch vorhandener Dramen bei Griechen und Römern: der rasende H. des Euripides und Seneca, des letzteren

ötäischer H. und Sophocles Trachinierinnen. Vom Oeta ward sein unsterbliches Wesen auf den Olymp entführt und in die Reihe der Götter aufgenommen, Hebe seine Gemahlin. Der Dienst des H. war über den ganzen Erdkreis verbreitet; außer den ihm besonders gefeierten Festen, standen namentlich die olympischen Spiele in Bezug auf ihn, als deren mythischen Stifter. Seine Waffen sind Bogen, Schwert und die Keule, mit der er den Löwen von Nemea bekämpfte, dessen Haut der vornehmste Schmuck, oder auch der einzige Bestandtheil seiner Kleidung ist. Das Haupt ist umkränzt vom Laub der Silberpappel, die er mit dem Cerberus vom Acheron auf die Oberwelt brachte. (F. Tr.)

Herder (Johann Gottfried von), geb. 1741 zu Mohrungen in Preußen, 1801 geadelt, starb 1803 zu Weimar als Generalsuperintendent, Ober-Consistorialrath und Vicepräsident des Consistoriums. Die vielfachen und großen Verdienste H.s um Theologie, Philosophie, deutsche Dichtkunst, Kritik, Aesthetik u. s. w. berechtigen ihn, daß er auch hier genannt werde, so wenig er als Dramatiker anerkannt ist; doch sind seine Dramen voll Würde, Ernst, Einfachheit und Gemessenheit der Sprache. Die Namen seiner dram. Arbeiten sind: Philoktet, Brutus, Admet, Ariadne, der entfesselte Prometheus, und die Allegorie Aeon und Aeonis. (M.)

Herklots (Carl Alexander), geb. 1759 zu Dulzen in Ostpreußen, war Referendar beim Hofgericht zu Königsberg, und starb 1830 als Theaterdichter beim Hoftheater zu Berlin. Er übersetzte nicht nur eine Menge franz. und ital. Opern: sondern verfaßte auch selbst mehrere dram. Arbeiten, welche zu ihrer Zeit eine gute Aufnahme fanden. Gewandtheit in Sprache u. Form gereicht ihnen besonders zum Lobe. Es sind dies: Operetten. (Berlin 1799.) Pygmalion. (Lyr. Drama. Ebd. 1794.) Der Prozeß. (Lustspiel. Ebd. 1799.) Das Opfer der Treue. Ebd. 1793. (Thg.)

Hermelin (Gard.) Der weiße mit schwarzen Punkten durchwirkte Pelz des H., einer Wieselart. Im Mittelalter war der H. eine Tracht fürstlicher Personen und derer, die ihnen im Range gleich standen, wie Erzbischöfe und Bischöfe, und die Rectoren der Universitäten; Mäntel wurden damit ausgeschlagen und gefüttert, Hüte und Mützen damit besetzt; wird auch in der neuern Zeit der H. noch von vornehmen Damen zu Mänteln benutzt, so kommt er doch auf der Bühne nur in obiger Beziehung vor, und er wird alsdann durch Kaninchen und feine Lämmerfelle, oder durch weißen Plüsch und weiße wollene Zeuge ersetzt, die mit schwarzen Pelzschwänzchen oder Sammtfleckchen durchwirkt werden. — Auch in der Heraldik erscheint der H. als

ein Zeichen des fürstl. Ursprunges oder Ranges, wo er nicht allein weiß mit schwarzen Punkten, sondern auch umgekehrt schwarz mit weißen (silbernen) Punkten vorkommt und dann Gegenh. heißt. — Die außerordentliche Reinlichkeit des Thierchens machte den H. auch zum Symbole der Reinheit und Unschuld; daher entstand der H.-Orden (l' ordre de ma vie) gestiftet vom Herzog Johann IV. von Bretagne um 1380. Ordenszeichen: ein Halsband, das aus 8 goldenen Kettengliedern auf jeder Seite und 2 Kronen bestand, deren eine auf der Brust, die andere auf dem Nacken ruhte. H.e waren zwischen den Kettengliedern und einer hing an der Krone auf der Brust mit der Devise: à ma vie. — Auch ein H.-Orden wurde gestiftet von Ferdinand I. von Neapel 1464. Ordenszeichen: ein goldenes Halsband, woran ein H. hing mit der Devise: Malo movi quam foedavi. Beide Orden sind längst erloschen. (B.)

Hermes (Mythol.) s. Merkur.

Heroine (Aesth.) ein groß und edeldenkendes Weib, eine Heldin; auch zur Bezeichnung des 1. tragischen Rollenfaches gebraucht. Vergl. Held.

Heroisch (Aesth.) dient zur Bezeichnung derjenigen Beschaffenheit oder Eigenschaft eines Gegenstandes, derjenigen Gesinnung, Charakterentwickelung u. s. w. womit man den Begriff eines Helden im höhern Sinne (Heros), selbst den Begriff eines das gewöhnliche Maß menschlicher Kräfte Uebersteigenden verbindet. Daher h.e Figur, in der Plastik, h.es Gedicht, soviel als Heldengedicht, h.e Verse s. v. a. Hexameter. (S. Vers, Versmaß). (K.)

Herold. Im Mittelalter ein ritterlicher Beamter, dem die Anordnung der Feierlichkeiten, die Entscheidung bei den Kampfspielen, die Botschaften zwischen kriegführenden Partheien u. s. w. oblag. Er trug einen Wappenrock, auf dem auf Brust und Rücken das Wappen des Fürsten oder Ritters, dem er diente, gestickt war, oder auch ein Scapulier (s. d.), welches über Kleidung und Rüstung hing und mit dem Wappen geziert war und einen Stab oder Scepter. Auf der Bühne wird der Herold stets mit einem Scapulier bekleidet. (B.)

Herold 1) (Louis Joseph Ferd.), geb. zu Paris 1791, studirte unter Mehul und Cherubini, machte dann, als er als Pianoforte-Spieler und Componist einen Preis von der Academie erhalten, eine Reise nach Italien, wo er 1815 in Neapel mit der Oper: die Jugend Heinrichs V. als Componist mit Beifall debutirte. 1816 brachte er seine erste komische Oper: Karl von Frankreich in Paris auf die Bühne, die einen so günstigen Erfolg hatte, daß seine folgenden Arbeiten: la glochette, la rosière, le premier venu

les troqueurs, l'auteur mort et vivant, le muletier, le roi René, le lapin blanc, Emmeline, Lasthenie und Vendôme en Espagne, die er bis 1825 auf die pariser Theater brachte, allgemeinen Antheil erweckten; nebenbei schrieb er zahlreiche und liebliche Balletmusiken. 1826 erschien seine Marie, das beste Werk H.s, welches bald in Deutschland eben so beliebt wie in Frankreich war. Die spätern Opern: die Täuschung, Zampa und der Zweikampf brachen sich zwar gleichmäßig auch außerhalb Frankreich Bahn, sind aber weit weniger werthvoll. H. starb als Mitglied der Academie und Ritter der Ehrenlegion 1833 zu Paris. Unter seinen Werken sind noch zu nennen die größern Ballette: Asdolph und Joconde, Lydie, das schlechtbewachte Mädchen, die Nachtwandlerin und die schöne Schäferin im Walde, die großen Beifall fanden und sich sehr lange auf dem Repertoir erhielten. Im Ganzen zeigen H.s Compositionen einen großen Reichthum an lieblichen und graziösen Melodieen, eine schöne und reine Harmonie und große Gewandheit in der technischen Handhabung der Musik. Aber er buhlt zu oft mit verwerflichen Mitteln um den Beifall des Publikums und Aubers Rivalität verleitete ihn zur Anwendung und Steigerung aller Kunststückchen, die dieser anwandte. Nur seine Marie ist ganz rein, schön gedacht, innig und warm empfunden und zart und graziös ausgeführt; im Zampa und Zweikampf dagegen sind die gröbsten und unkünstlerischsten Effecte gebraucht. Als Mensch war H. höchst liebenswürdig, ohne Neid und Anmaßung, stets zuvorkommend und freudig belehrend. Alle Theater Frankreichs veranstalteten Trauerfeierlichkeiten bei seinem Tode, so allgemein war er geachtet. — 2) (Maria), geb. zu Berlin um 1812, betrat die Bühne daselbst am königl. Theater mit bestem Erfolge und war einige Zeit dort engagirt. 1830 ging sie nach Dresden, wo sie seitdem angestellt ist; Gastrollen gab sie seit diesem Engagement nicht. — Maria H. verbindet mit seltener Körperschönheit ein glückliches Auffassungs- und Darstellungs-Talent, ihrem Organe aber mangelt die Kraft und sie spricht zuweilen in leidenschaftlichen Erregungen sogar undeutlich. In der Toilette ist sie wahrhafte Meisterin und zeigt den reinsten Geschmack. Junge Frauen, kokette Mädchen und Salondamen finden in ihr eine tüchtige Darstellerin, in Beinkleiderrollen offenbart sie viel Munterkeit und festen Takt und auch für höhere Anstandsrollen hat sie — außer dem Organe — alle Mittel; ihre Elisabeth in Maria Stuart und Antonina im Belisar z. B. sind durchaus gediegene Leistungen. (3 — T. M.)

Heros (Myth.), 1) Im Alterthum, namentlich bei Homer jeder Ehrenmann, besonders die Fürsten, Feldherrn

und Streiter überhaupt; dann aber 2) die Helden im höhern Sinne, die der Geschichte entrückt nur im Sagenkreise lebten und als Halbgötter betrachtet wurden; besonders die Streiter des 4. Menschengeschlechtes, das vor Theben und Ilios unterging. Schon Homer beschreibt sie in diesem Sinne, bei Pindar gewinnt der Begriff an Festigkeit und die Heroen sind förmliche Halbgötter, Mittelwesen zwischen Göttern und Menschen, denen halbgöttlicher Ursprung zuerkannt wird. In Griechenland entstand ein eigener Cultus der Heroen, indem sie als Provinzialgötter, Städtebegründer, Stammväter berühmter Geschlechter ꝛc. verehrt wurden. (K.)

Herrmann, 1) (L. A.) Verf. und besonders gewandter Uebersetzer nachstehender Lustspiele, die zum Theil auch mit Beifall aufgeführt wurden. Wir nennen: Drei Stunden vor der Hochzeit, ein Schwank; das Schreckensgewebe, Posse; die Liebe im ersten und dritten Stock; der Vater der Debütantin u. v. a. Sie sind theilweis in Oettingers dram. Dessert befindlich. H. lebt in Hamburg. 2) (Franz Rudolph), geb. 1787 zu Wien, war Dr. der Phil. und Privatgelehrter in Breslau, wo er auch 1823 im Irrenhause starb. Er schrieb: Die Nibelungen in 3 Theilen (Leipzig 1809), ein beachtenswerthes dram. Gedicht, Scenen aus dem romant. Schausp. Cids Tod. (Bertuchs Journal des Luxus und der Mode, 1820, März) und Ideen über das antike, romant. und deutsche Schauspiel (Breslau 1820). 3) (Gustav), sein vaterländisches Schauspiel Moritz, Kurfürst von Sachsen, (Leipzig 1831) wurde, unter dem Vorgeben, daß Moritzens Charakter zweideutig sei, in Leipzig verboten. (M.)

Herrmannstadt, Haupt= und Freistadt von Siebenbürgen am Cibiu mit 16,000 Einw. H. hat ein Theater, auf dem die Gesellschaft spielt, die auch Temeswar besucht; 1839 hat man begonnen, eine eigene Gesellschaft zu bilden, die zugleich in Kronstadt spielen und auf Kosten beider Städte unterhalten werden soll. Auch hat man in diesem Jahr ein Theater im Freien improvisirt, auf welchem scandalöse Spectakelstücke gegeben wurden. (R. B.)

Hertha (Myth.) Eine altgermanische Göttin, die Personification der Erde, der Ceres (s. d.) ähnlich; sie war die Tochter der Nacht, die Schwester des Tages, die Gattin Odins und die Mutter des Thor. Ihr Wagen wurde begleitet von den Oberpriestern, von 2 jungen Kühen durch das Land gezogen, während welcher Zeit Feste gefeiert wurden und alle Fehden ruhten. Sie wohnte auf einer Insel des Oceans in einem heil. Haine, worin sich ein stiller See befand, in welchen der Wagen zurückgefahren wurde; die Sclaven, die ihn abwuschen, verschlang der See. (K.)

Herzenskron (Hermann), geb. zu Wien um 1800, studirte daselbst und wurde später Beamter, jedoch in einer Stelle, die ihn wenig beschäftigt und mehr als eine Unterstützung seines Talentes zu betrachten ist; als solcher lebt er noch in Wien. — H. ist einer der fruchtbarsten österreichischen Theaterdichter; er lieferte der Bühne 6 Dramen, an 20 Lustspiele (beides meist nach dem Franz.), 2 Opern und wenigstens 12 Lokalpossen; alle diese Stücke haben in Wien und auf den österreichischen Provinzialtheatern viel Beifall gefunden, wenige aber sind über Oesterreichs Grenzen hinausgekommen. H. ist weniger Dichter, als practischer Schriftsteller für das Bedürfniß des Tages; er kennt die Bühne und weiß sein Publikum zu fesseln. Am gelungensten sind seine Lokalpossen, in denen viel gesunder Humor enthalten ist. (T. M.)

Herzfeld 1) (Jacob), geb. 1763 zu Dessau von jüdischen Eltern, erhielt seine Jugendbildung in dem Basedow-Salzmann-Wolke'sche Philanthropin und im Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin, worauf er eine Stelle in Anklam als Privatlehrer annahm, die jedoch seinen Wünschen und Hoffnungen nicht entsprach. Er ging nach Leipzig und begann Medicin zu studiren, machte aber bald mit einem Genossen eine Wanderung nach Wien, à bonne fortune, wo er sich mit Copialien seinen spärlichen Unterhalt erwarb und unter andern für das Schickanedersche Theater Rollen abschrieb. Hier versuchte er auch sein Glück als Darsteller und wurde mit einem sehr geringen Gehalte angestellt; nach und nach stellte sich sein Talent heraus. Man machte Schröder, der 1791 in Wien war, auf ihn aufmerksam und dieser engagirte ihn für Hamburg, wo H. 1792 als Fritz im Kind der Liebe mit Beifall auftrat. Er wurde bald der Liebling des Publikums und Schröder ernannte ihn 1798 zum Mitdirector. 1796 verehelichte er sich mit der Folg. nachdem er sich zuvor zur christlichen Religion bekannt hatte. Der Directionswechsel, Schröders abermalige Alleinübernahme des Theaters mit Ernennung H.s zum leitenden Director 1811 und die abermalige Uebernahme der Direction des letzteren 1812 sind Ereignisse, die in der hamb. Theatergeschichte (s. d.) nachzusehen sind. Herbe Erfahrungen im Geschäfte wirkten indessen sehr nachtheilig auf die Gesundheit des wackern Mannes. 1823 hatte H. die Freude, sein 25jähriges Dienstjubiläum zu feiern. Die ganze Gesellschaft war am Morgen des Tages auf der Bühne versammelt, Musik empfing den Jubilar, Frau Doctorin Unzer sprach einen von C. Lebrün gedichteten Prolog und überreichte ihm einen von den Mitgliedern ihm gewidmeten silbernen Pokal. Weder eine 1825 nach Carlsbad unternommene Badereise noch andere ärzt-

liche Mittel wollten erwünschte Erfolge herausstellen. Am 24. October 1826 verschied H. im 63. Jahre, geehrt, geliebt, geachtet als Mensch und Künstler. Am 28. wurden seine Ueberreste der Erde übergeben. — Fleiß, Ordnung, Sparsamkeit, Rechtschaffenheit und Humanität zeichneten ihn aus. In welche schwierige Lage H. von Anbeginn seiner Direction kam, weist die Theatergeschichte nach. — Als Künstler nahm H. besonders im Lustspiel, Schauspiel und bürgerlichem Trauerspiel eine sehr bedeutende Rolle ein. Sie wurde ihm auch in der höheren Tragödie nicht versagt, und sein Tell namentlich ist aus dem Gedächtniß der Hamburger nicht zu verwischen. Meisterhaft war er als Klingsberg, Lämmermeier, Klinker, Reckau u. s. w. und wahrhaft bewundernswerth seine letzte Rolle Danville in der Schule der Alten. Eine besondere Kraft hatte H. im feinen Nüanciren seiner Lustspielrollen, in stets feiner Haltung derselben und in einem so recht aus der Tiefe heaussprudelnden Humor. — 2) (Caroline Louise Angelie, geb. Stegmann), geb. 1776 in Königsberg, Gattin des Vor. Schon 1792 war sie thätig bei der hamb. Bühne und wurde sowohl im Schau- und Lustspiele, als in der Oper, später auch in der Tragödie verwendet. Unermüdlich in der Ausübung der ihr anvertrauten Rollen, überall helfend wo es fehlte, ging sie nach und nach aus den 2. und 3. Fächern zu den 1. über. 1796 heirathete sie den Vor. und schenkte ihm 6 Kinder in einer überaus glücklichen Ehe, die der Tod 1812 löste. Der 20. September war ein Trauertag nicht nur für die Bühne, nein für ganz Hamburg. Seltene Herzensgüte, Talent, Anspruchslosigkeit, strengste Ausübung der Gatten-, Mutter- und Hausfrauenpflichten und freundliches liebevolles Benehmen hatten ihr von jeher die ausschließliche Liebe und Achtung gesichert. Am 23. fand eine Todtenfeier auf der Bühne statt. — 3) (Adolph), geb. 1800 zu Hamburg, Sohn der Vor., wurde für den Kaufmannsstand bestimmt, doch der glühendste Wunsch, sich dem Theater zu widmen, zeigte sich schon von Jugend an. Endlich gelang es auch, den Vater umzustimmen, und so betrat H. 1821 als Junker Hans im Intermezzo die Bühne; Beifall wurde ihm reichlich, besonders als sein Vater dankend für den Gerufenen das Wort führte. Selten erschien ein so vielfach begünstigter Anfänger auf der Bühne; vorzugsweise neigte er sich zum Lust- und Schauspiele hin, und entwickelte schon frühzeitig ein keckes Talent zu komischen Charakterrollen, besonders zu modernen Gecken und dergl. In diesem Fache wird er auch vorzugsweise, so wie in denen eleganter junger Weltmänner als gegenwärtiges Mitglied des Burgtheaters in Wien beschäftigt, bei dem er ein Engagement mit Decret einige Jahre nach dem Tode seines Vaters

annahm, welches ihm nach einem mit schönem Erfolge gekrönten Gastspiele geboten wurde. So wird denn der in Wien glücklich verheirathete Künstler seine Laufbahn wahrscheinlich da beenden, wo sie sein trefflicher Vater ruhmvoll begonnen. (C. L.)

Hesperiden (Myth.) Kinder der Nacht, die am Atlas wohnten und einen Garten mit goldenen Aepfeln hatten, die ein Brautgeschenk der Erde für Here und Zeus waren. Hercules holte die von einem Drachen bewachten Aepfel und brachte sie dem Eurystheus; dieser schenkte sie der Pallas, die sie wieder an die vorige Stelle zurückbrachte. (K.)

Hesperus (Myth.) Ein Sohn des Atlas, Beschützer der Astronomie. Der Sturm warf ihn an den Berg Atlas, wo er für immer verschwand. Der Abendstern erhielt zum Andenken seinen Namen. (K.)

Heuchelei (Alleg.) Eine weibliche Figur, die sich eine schöne Larve vor das häßliche Gesicht hält. Oft sieht man sie auch mit gefaltenen Händen, einem ganz verlarvten Gesicht und einen Rosenkranz am Gürtel tragend.

Heufeld (Fr.), geb. 1731 zu Meinau in Oesterreich, lebte in Wien wo er zuletzt Rath bei dem geistl. Departement der k. k. Stiftungs-Buchhalterei war. Von 1765 an war er als dram. Dichter mehrfach thätig, seine Stücke erschienen einzeln in Wien, sind aber nur von sehr geringem Werth. Er schrieb einige Lustspiele: Die Haushaltung nach der Mode, die Liebhaber nach der Mode, der Geburtstag, (über welches letztere er mit Sonnenfels in einen langen anhaltenden Zwiespalt kam, und auch ein Lustspiel: Die Kritik über den Geburtstag schrieb) Tom Jones, die Tochter des Bruders Philipp, der Bauer aus dem Gebirge u. a., und änderte mehrere Sheakspear'sche Dramen nach seinem Geschmacke um. So gab er z. B. Romeo und Julie einen heitern Schluß, bearbeitete auch den Hamlet. Ueber sein einziges ernstes Drama: Julie, oder der Wettstreit der Pflicht und Liebe verbreitet sich Lessing in der hamb. Dramaturgie ausführlicher, (S. VIII. u. IX.) und zeigt, daß es in Hauptzügen und Situationen zum größten Theil aus Rousseaus neuer Heloise entlehnt sei. Hatte aber auch H. wenig Verdienst als Dichter, so sind doch seine Bestrebungen, den Hanswurst von der Bühne zu verdrängen, oder wenigstens, wie er es in seinem Bauer aus dem Gebirge that, zu verfeinern, höchst anerkennungswerth. Darauf wirkte er namentlich hin, als er 1769 von dem Entrepreneur des wiener Theaters, Freih. v. Bender, die Direction übertragen bekam, die er freilich nur kurze Zeit behielt, während welcher er aber nur selten eine Oppera buffa aufführen ließ. Er war

einer der ersten, der in seinen Stücken die wiener Lokalsitten copirte, aber noch sehr roh und die Sitten des gemeinsten Lebens. H. starb zu Wien 1786, nach A. erst 1795. S-r.

Heun (Karl Gottfr. Samuel), geb. zu Dobrilugk 1791, studirte in Leipzig und Göttingen, und wurde dann Privatsecretair des Ministers Haugwitz. Nach einigen andern Anstellungen wurde er 1801 Associé der Rein'schen Buchhandlung in Leipzig, trat jedoch 1804 wieder aus und gerieth nun in bedrängte Umstände. Früher schon hatte er einige schriftstellerische Versuche gemacht, jetzt schrieb er unter dem Namen H. Clauren (Anagramm von Karl Heun) mancherlei Journal-Artikel und Novellen; 1810 wurde er Hofrath in Berlin, redigirte während des Krieges eine Feldzeitung, war dann abermals in mehreren Aemtern und redigirte 1820 die preuß. Staatszeitung; seit 1824 war er beim Generalpostamte angestellt. H. war als Novellist sehr beliebt und seine weichlich tändelnden Erzählungen wurden förmlich verschlungen. Für die Bühne schrieb er die Lustspiele: Der Brauttag, das Vogelschießen, der Bräutigam aus Mexico, der Wollmarkt u. s. w., die nach Erzählungen bearbeitet sind, aber durch gelungene Combinationen überall großen Beifall fanden. Seine Art zu schreiben rief manche ergötzliche Persiflage, besonders von Hauff und Herloßsohn hervor, die ihn in unangenehme Fehden verwickelten. Seine Lustspiele erschienen gesammelt, Dresden 1817, 2. Aufl. ebendas. 1824. (T. M.)

Heyden (F. A. v.), geb. 1789 in Ostpreußen, studirte zu Königsberg, Berlin und Göttingen, machte den Krieg von 1813 — 1815 als Freiwilliger mit und lebt jetzt als Regierungsrath zu Breslau. Gefälliger Novellist und geschickter dram. Dichter. Er schrieb: Renata, romant. Drama (Berlin, 1826.), Dram. Novellen (2 Theile, Königsberg 1829), Conradin, ein Trauerspiel (Berlin 1828), Der Kampf der Hohenstaufen, Trauerspiel (Berlin 1828), fast sämmtlich etwas novellistisch breit gehalten, aber voll schöner Einzelnheiten und fließend versificirt. Verf. der unter der Chiffer A. P. erschienenen Dramen: Frage und Antwort, der Bruderkuß, Noch ist es Zeit und Album und Wechsel, die man ihm hin und wieder zuschreibt, ist H. nicht. (M.)

Heymann (Adolph), geb. zu Berlin 1816. Schon früh zeigte er Neigung für die Bühne und machte als Knabe auf den Liebhabertheatern Concordia und Urania theatral. Versuche, die von unverkennbarem Talente zeugten. Nachdem er sich unter der Leitung des Hofschausp.s Eduard Devrient zu Berlin für seinen Beruf vorbereitet hatte, betrat er 1836 die Hofbühne zu Schwerin, wurde engagirt und er-

freute sich bis jetzt einer allgemeinen Achtung und Zufriedenheit. Sein Fach ist das der jugendlichen Liebhaber und Naturburschen, und er reiht sich den vorzüglichern Künstlern dieses Faches würdig an. (III.)

Heyne (pseudonym Anton Wall), ein fleißiger und seiner Zeit sehr beliebter Novellist, geb. 1751 (542.) gestorben 1821, lieferte Bearbeitungen für Dycks kom. Theater der Franzosen (Leipzig 1777 ff.) ferner gab er heraus Bagatellen, (2 Bände, Leipzig 1783) und Lustspiele, welche von 1780—1791 in Leipzig erschienen sind. Hierunter befindet sich das Lustspiel die beiden Billets, welches 1800 eine 2. Aufl. erlebte, von H. selbst unter dem Titel: Der Stammbaum und sogar von Goethe im Bürgergeneral fortgesetzt wurde. H.'s Lustspiele zeichnen sich durch gemüthvolle Munterkeit aus. (M.)

Heywood (John), engl. Dichter; s. engl. Theater Bd. 3. S. 155.

Hieronymiten, Einsiedler-Orden gestiftet von Fernandez von Guadalaxa und vom Papst Gregor XI. 1373 bestätigt. Ordenskleidung: Weißwollener Rock, schwarzes schmales Scapulier mit Kapuze, weißes Mäntelchen, das vorne rund hinten spitzig ist. Beim Ausgehen einen langen, sehr weiten schwarzen Mantel.

Hieronymitinnen, Einsiedlerinnen, Stifterin Maria Garzias. Sie trugen einen weißen Rock mit lohfarbigem Scapulier, als sie aber 1510 zu förmlichen Klosterfrauen erhoben wurden, nahmen sie auch die schwarze Farbe der Hieronymiten an. (B. N.)

Hiller, 1) (Johann Adam), geb. 1728 zu Ossig in der Oberlausitz, kam auf das Gymnasium zu Görlitz, wo er zugleich im Chore sang und die Anfangsgründe der Instrumentalmusik erlernte, besuchte später die Kreuzschule zu Dresden und die Universität zu Leipzig, wo er die Rechte studirte und die Musik nur nebenbei cultivirte; später wurde er Director des Conzerts und außer mehreren einzelnen Liedern, begann er nun für die Bühne zu componiren; die Operetten und Liederspiele: Die verwandelten Weiber, Lottchen am Hofe, die Liebe auf dem Lande erschienen bald nacheinander und gefielen sehr; ungleich größeres Glück noch machte die Jagd und einige seiner heitern Melodieen wurden Volkslieder, während Hypochondrie den Schöpfer derselben fast aufrieb und Nahrungssorgen ihn quälten. Mit der Jagd trat ein Wendepunkt ein, die 18. Darstellung derselben, bei der H. zuerst das Theater besuchte, erweckte ihn aus seinem Trübsinn; die Gewandhaus-Conzerte, die er 1781 eröffnete, und einige andere Beschäftigungen verscheuchten seine Sorgen und mit froherem Herzen schrieb er die Ope-

retten: Der Erndtekranz, die Jubelhochzeit, das Grab des Mufti und der Dorfbarbier, die bald die Runde durch Deutschland machten. Inzwischen führte H. immer ein unstetes Leben, gab in mehreren nordischen Städten Conzerte und führte Oratorien auf, bis er 1789 als Cantor an der Thomasschule zu Leipzig angestellt wurde, in welcher Stellung er sich um die Pflege und Erhebung des Gesanges sehr verdient machte. Für die Bühne componirte er nichts mehr, dagegen that er viel für die Kirchenmusik; seiner Stellung wurde er nicht froh, denn Sorgen und Verdruß hatten ihn niedergebeugt und 1801 mußte er sein Amt wegen Kränklichkeit niederlegen; er starb zu Leipzig 1804. Ein einfach würdiges Denkmal setzten ihm 1832 einige dankbare Schülerinnen in der Nähe der Thomaskirche. H. war einer der ersten Componisten, der die eigentlich deutsche Oper ausbildete und förderte; seine Werke enthalten, wie es der damalige Zustand der Bühne erforderte, fast nur Lieder; aber es weht ein schöner reiner Geist darin, sie sind bei aller Einfachheit sehr melodiös und durchaus volksthümlich. Seine Kirchenmusiken und besonders die Motetten sind gleichwohl weit bedeutender. — 2) (Friedrich Adam), geb. zu Leipzig 1768, Sohn des Vor., bildete sich unter des Vaters Leitung und trat schon 1783 als Sänger und Violinist mit Beifall auf; 1789 ging er als erster Tenorist zum Theater in Rostock, wurde 1790 Musikdirector am Theater zu Schwerin, ging 1796 in gleicher Eigenschaft nach Altona und 1803 nach Königsberg, wo er 1812 starb. Als Componist machte er sich durch die Operetten: Adelstan und Röschen, das Nixenreich, das Schmuckkästchen, die 3 Sultane und einige Festspiele und Schauspiel-Musiken bekannt, die sämmtlich mit Beifall aufgenommen wurden. (3.)

Himmel (Fried. Heinr.) geb. zu Treuenbritzen 1765, widmete sich der Theologie und erlangte nebenbei eine solche Virtuosität auf dem Piano, daß der König von Preußen ihm die Mittel gewährte, sich zum Tonkünstler auszubilden; er studirte nun unter Naumann in Dresden und reiste dann auf des Königs Kosten nach Italien. Hier trat er in Venedig als dram. Componist in der Oper: il primo navigatore auf und erhielt großen Beifall; in Neapel schrieb er die Oper: Semiramide, die seinen Ruf durch ganz Italien verbreitete. 1795 wurde er an Reichardt's Stelle königl. Kapellmeister in Potsdam. Bald nachher reiste er nach Koppenhagen und Petersburg, wo er seine Oper: Alessandro mit glänzendem Erfolge auf die Bühne brachte. 1801 kehrte er nach Berlin zurück, wo bald nachher die Oper: Vasco di Gama und das Liederspiel Fröhlichkeit und Schwärmerei von ihm in Scene gingen. Dann reiste er nach Wien,

Paris und London und führte ein unstetes Leben, bis er 1814 zu Berlin starb. Außer den genannten, schrieb er noch die Opern: die Sylphen und die ewig junge Fanchon. Seinen Werken fehlt es fast allen an einem festen durchgeführten Charakter und an gediegener Durcharbeitung; aber sie haben sehr schöne Einzelnheiten, einfache aber äußerst liebliche, aus der Seele stammende Melodieen, die den Hörer unwiderstehlich ergreifen. Er schrieb außerdem eine Menge Cantaten, Psalmen, Messen, ꝛc. die sehr werthvoll sind. (3.)

Himmel (Requis.), s. Baldachin.

Hindu-Theater, s. Indisches Theater.

Hintergrund, (Decorat.-Wesen) in der Theatersprache der Theil der Bühne, wo die Decoration durch Coulissen aufhört und mit Setzstücken bis zur Hintergardine, (Prospect-Decoration) abschließt. Im allgemeinen Sinne der ganze hintere Theil der Bühne, so weit er durch die spielende Decoration sichtbar ist, im Gegensatz zur Avantscene (Vordergrund s. d.). Die Bezeichnung: er tritt im H. auf, bezieht sich entweder auf das Auftreten durch die letzten Coulissen, oder zwischen den Versetzstücken zunächst der Hintergardine. Ein doppelter H. entsteht bei Zimmer-Decorationen, welche Aussicht durch Thüren und Fenster in eine Gegend, Straße, Gärten u. s. w haben. Hier ist die zweckmäßige Beleuchtung besonders zu beachten, so wie die Seiten-Coulissen zu versperren, damit niemand, durch die vorhängende Decoration getäuscht, über die Bühne gehe und so dem Publikum ungehörig sichtbar werde. (L. S.)

Hippel (Theod. Gottlieb v.), geb. 1741 zu Gerdauen in Preußen, starb 1796, bekleidete verschiedene juristische Aemter in Königsberg, und war zuletzt erster Bürgermeister dieser Stadt, mit dem Titel eines Kriegsrathes. Ein origineller geistreicher Kopf, (Kant nennt ihn einen Plan- und Centralkopf) machte er sich ganz vorzüglich durch seine Lebensläufe nach aufsteigender Linie in der literarischen Welt bekannt, denen noch andere Schriften von gleich witzig-philosophischer Darstellung folgten. Weniger ist er im dram. Fache bekannt, wo hauptsächlich nur sein Lustspiel: Der Mann nach der Uhr, zu nennen ist. Es erschien 1765, und wurde 1771 neu aufgelegt. Lessing urtheilt über dasselbe, in der hamb. Dramaturgie (S. XXII.): es ist reich an drolligen Einfällen; nur Schade daß ein Jeder sobald er den Titel hört, alle diese Einfälle voraussieht. National ist es auch genug, oder vielmehr provinzial, u. s. w. Er hat außerdem 1768 ein unbedeutenderes Stück: Die ungewöhnlichen Nebenbuhler geschrieben. Seine sämmtlichen Werke sind zu Berlin 1827 ff. in 12 Bänden erschienen. (S.-r.)

Hippocrene (Myth.), eine durch den Fußschlag des Pegasus entsprungene Quelle am Berge Helicon, den Musen geheiligt. Der Genuß ihres Wassers verlieh dichterische Begeisterung, daher die allegor. Redensart: aus der H. getrunken haben. (F. Tr.)

Hippocentauren (Myth.), so v. w. Centauren (s. d.).

Hippodamia (Myth.), s. Pelops.

Hippolytus (Myth.), des Theseus und der von ihm geraubten Amazone Hippolyte Sohn. Artemis erhabener achtend, als Aphroditen, lud er der Letztern Haß und Verfolgung auf sich. Seine Stiefmutter Phädra (s. d.) ward von strafbarer Liebe zu ihm entzündet und nahm, durch seine Tugend zur Verzweiflung gebracht, sich selbst das Leben. Im Tode bezüchtigte sie H. ihrer eignen Schuld, und ihr Gatte erflehte vom Neptun den Untergang über den Sohn; Artemis aber erhob ihn zu der Ehre eines Heroen und versetzte ihn, wie die ital. Sage hinzufügt, in ihren Hain zu Aricia, wo ihm die Nymphe Aricia zur Gattin ward. Euripides schrieb 2 Stücke, die den Namen H.s trugen, von denen nur das letztere erhalten ist. Auch Seneca behandelte die Geschichte H.s dramatisch. Mit modernen Elementen geschwängert ist die Nachbildung des Stoffs in Racines Phädra, die von Schiller übersetzt worden ist. (F. Tr.)

Hirelings (engl. Miethling), wurden bei der alten engl. Bühne im 17. und 18. Jahrh. diejenigen Schausp. genannt, welche nicht einen bestimmten Theil der Einnahme erhielten, sondern von dem Eigenthümer des Theaters für eine Summe engagirt waren, die unabhängig von der Einnahme ein für allemal festgesetzt war. Der Gehalt der H. wurde am Ende der Woche von der Gesammtsumme der Einnahme abgezogen, dann alle anderen Ausgaben bestritten, und das Ueberbleibende zu gleichen Theilen unter die Sharers getheilt. Dasselbe Verhältniß liegt auch den Sociétaires u. Pensionnaires (Gagistes) des Théâter français zum Grunde. (L. S.)

Hirschfänger (Requis.) ein Seitengewehr mit einer kurzen, breiten und geraden Klinge, die an der Spitze zweischneidig ist; der Griff ist entweder von Holz und ganz dünn, so daß er in den Büchsenlauf gesteckt werden kann; oder er ist groß und breit von Hirschhorn, Elfenbein oder Emaille. Der H. ist die Waffe der Jäger, auch bei den Schützen im Militair noch üblich, wo der Griff so eingerichtet ist, daß der H. auf die Büchse gesteckt und als Bajonnet gebraucht werden kann. (B.)

Hirschmann (Klara), geb. zu Wien um 1815, Pflegetochter des Schauspieldichters Wilhelm Vogel (s. d.), begann ihre theatral. Laufbahn 1832 auf dem Hofburgtheater, welches sie wegen Mangel an Beschäftigung bald mit

einem Engagement in Dresden vertauschte, wo indessen die gleiche Ursache sie forttrieb; sie gastirte nun 1833 und 34 mit großem Erfolge in Berlin am Hoftheater, in Prag, Brünn, Pesth, Preßburg, Linz, Regensburg, Nürnberg, Stuttgart, Karlsruhe, Mannheim, Leipzig und Braunschweig, und nahm dann ein Engagement in Schwerin an, wo sie schon 1835 starb. Klara H. war eine eben so liebenswürdige als talentvolle Schauspielerin, mit den reichsten physischen Mitteln ausgestattet; eine glückliche Auffassungsgabe, reiche Phantasie und eine feine und ausgebreitete Bildung waren ihr eigen und verhießen ihr eine glänzende Zukunft. Weiche und sentimentale Charaktere im Lustspiel und Conversationsstück waren ihre eigentliche Sphäre, doch war sie auch in heitern und naiven Rollen vortrefflich. Zu heroischen Parthieen mangelte ihr die Kraft des Organs. (T. M.)

Hirtenmusik und **Hirtenspiel**, s. Pastorale und Schäferspiel.

His (Mus.) der durch ein ♯ um ½ Ton erhöhte Ton h, der 12. Ton unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter, wird als Grundton einer Tonart nicht gebraucht.

Hisis (Mus.) das doppelt, um einen ganzen Ton erhöhte h. (7.)

Historie (Alleg.) s. Geschichte.

Historisches Schauspiel (Aesth.). Im Gegensatz zu den Dramen, welche rein erdichtete Stoffe, ferner Stoffe der bloßen Tagesgeschichte, der Schäferlichkeit, Bürgerlichkeit und Häuslichkeit, der Idylle, der bloßen Anekdote, der Allegorie und Personification, endlich alles durch Tradition, Mythe, Mährchen oder in novellistischer Form uns Ueberlieferte behandeln, nennen wir h.e S.e. diejenigen Dramen, welche weltgeschichtliche, durch Chroniken und histor. Schriften überlieferte und beglaubigte Stoffe zum Gegenstande haben. In der Regel fordern wir von einem h.n Sch., daß es kein bloßes Hofgemälde, vielleicht die Liebesgeschichte eines großen Herrn, sondern Facta und Personen behandele, welche von weltgeschichtlicher Bedeutung sind, und abgesehen von der ihnen zu Theil gewordenen Behandlung des Dichters, durch ihre eigene Schwere imponiren. Das h. S. steht eben so hoch über dem Genre-, Familien- und Conversationsstück, wie das heroische Epos über der Idylle. Unserer Zeit fehlt es aber an histor. Sinn, um die Bedeutung eines h.n S.s zu fassen; — sie hält sich lieber an die Misere, der, wie Schiller sagt, nichts Großes begegnen kann. Man hat gesagt, und es ist auch wahr, daß die Leidenschaften in eines Krämers Brust an sich so stark und gewichtig sein können, wie die Leidenschaften in der Brust eines Kriegshelden, eines Königs, eines Tyrannen; aber die Motive, die Umgebungen, die Zwecke,

die Hintergründe sind andere. Es ist ein großer Unterschied ob man ein Königreich, oder eine Taschenuhr vom Simse stiehlt; ob man das freie Recht eines Volkes, oder ein individuelles Recht vertheidigt, etwa das Recht, das Mädchen seiner Wahl zu ehelichen, einige 100 Thaler zu erben, um die man überlistet zu werden droht u. s. w. Das Putzzimmer einer jetzigen Dame von Stande, das Comptoir eines Kaufmanns, die Jasminlaube in dem Garten einer ehrlichen Försterfamilie u. s. f. wiegt doch keinen Thronsaal, kein röm. Forum, kein Rütli auf. Wenn ein tyrannischer Fabrikherr seine Untergebenen übel behandelt, so ist das allerdings jammervoll, aber nichts weiter; tragisch und groß aber ist es, wenn Tiberius und Nero einen ganzen Staat knechten, wenn Gesler die freien Alpenländer jochen will, wenn Fiesko nach dem Herzogsmantel trachtet. Sobald über diese das Fatum, die weltgeschichtliche Gerechtigkeit hereinbricht, die mit der poetischen eine und dieselbe ist, dann erst fühlen wir die Gewalt des tragischen Schicksals, welches die Herzen erhebt, indem es sie zu zermalmen scheint. Die Lehren der Weltgeschichte waren immer die eindringlichsten und anschaulichsten — aber leider, man verkennt sie jetzt so oft, und nicht bloß auf dem Gebiete der ästhetischen Meinungen. (H. M.)

Histrionen (alte Bühne), bei den Römern Possenreißer, Gaukler, Komiker der niedrigsten Classe. Etrurien gab ihnen den Namen, der von Hister (Lustigmacher) herkommt, und Rom berief sie 391 zu seinen öffentlichen Spielen; bis 514 trieben sie ihr Wesen in den oscischen Spielen, wurden aber bald verachtet, als tüchtige Schausp. ihre Nichtigkeit aufdeckten. Ihre Späße waren improvisirt und gewöhnlich von Musik begleitet; jetzt braucht man den Namen nur als Beschimpfnng. (L.)

H moll (Mus.) eine der 24 Tonarten unseres Systems, deren Grundton h ist und die 2 Kreuze als Vorzeichnung hat, wodurch die Töne c u. f in cis und fis verwandelt werden. Stille Resignation, frommes Vertrauen und sanfte Klage sprechen charakteristisch aus dieser Tonart. (7.)

Hochtrabend (Aesth.) s. schwülstig.

Hochzeitgebräuche. Von den mannigfachen Ceremonien, die besonders in frühern Zeiten bei der Vermählung üblich waren, haben wir hier nur die äußerlichen in Kleidung u. s. w. zu erwähnen. Bei den alten Hebräern erschien der Bräutigam mit einer einfachen goldenen Krone, die Braut trug eine hohe in der Gestalt von Mauerzinnen; gegenwärtig wird bei der Trauung der Juden das Paar in einen schwarzen Schleier gehüllt und beide tragen ein schwarzes Tuch (Taled) mit 4 Zipfeln auf dem Kopfe. Bei den Griechen war Anfangs die Braut mit einem dichten wei-

ßen Schleier bis an die Schultern verhüllt; später schmückte sie sich eben so wie der Bräutigam mit Kränzen von Blumen, die der Venus geweiht waren. Bei den Spartanern, wo die Braut entführt werden mußte, erhielt sie ein männliches Kleid und Schuhe. Bei den Römern wurde der Braut das Haar nach Matronenart geordnet, mit der Vitta recta bedeckt und mit einem Blumenkranze geschmückt; sie trug am Hochzeitstage zuerst die Tunica der Matronen mit einem wollenen Gürtel, einen feuerfarbigen Schleier und Schuhe. — Die Kleidung der Germanen, Celten und Gallier bei der Hochzeit ist unbekannt. Bei den Türken wird die Braut ganz verschleiert auf einem Pferde dem Bräutigam zugeführt. Bei den Arabern werden der Braut die Nägel gefärbt und ihr symbolische Bilder auf Arme und Brust gemalt. — Die Perserinnen werden mit einem rothseidenen Tuche dem Bräutigam zugeführt. — Bei den Hindus tragen Bräutigam und Braut kostbare Kleider, die ganz mit natürlichen Blumen besät sind, und Kronen. — In China und Japan wird die Braut kostbar geschmückt, aber dicht verschleiert in das Haus des Bräutigams getragen. Bei den christlichen Völkern war in frühern Zeiten große Kleiderpracht bei der Hochzeit üblich und besonders die Brautkrone höchst kostbar. Die Kirchenväter eiferten gegen diesen Luxus und so trat allmählich Einfachheit an dessen Stelle. Gegenwärtig kleiden sich die Paare nach der Mode, nur die weiße Farbe ist für das Brautkleid üblich. — Andere H. und Feierlichkeiten sind selten Gegenstand dram. Darstellung und werden, wo es ausnahmsweise der Fall ist, vom Dichter vorgeschrieben. (B.)

Höffert (Emilie), geb. 1808 in Dessau, einzige Tochter von Ludwig Devrient; ihre Mutter, geb. Neefe, st. gleich nach ihrer Geburt und der Vater ließ sie in einer Pensionsanstalt erziehen; später 1821 machte sie mit ihrem Vater eine Reise nach Hamburg und Braunschweig, wo sie im Hause Klingemann's blieb und sich für die Bühne ausbildete. 1824 debutirte sie in Braunschweig als Emilie von Linden in Holbeins Wunderschrank, und als Toni in Körners Drama mit rauschendem Applaus; sie wurde engagirt und erhielt sich 3 Jahre lang die Theilnahme des Publikums. 1827 gastirte sie in Berlin und wurde zwar vom Publikum beifällig aufgenommen, doch sprach man ihr öffentlich sogar alles Talent ab. — Ihr Wunsch, beim Vater zu bleiben, ging daher nicht in Erfüllung und sie folgte einem Rufe nach Danzig, wo man sie während ihres 3jährigen Engagements mit Auszeichnung behandelte. Dann ging sie nach Königsberg und verheirathete sich hier mit dem Schausp. H.; diesem folgte sie 1829 nach Riga, gastirte dort und spä-

ter in Berlin, Breslau und am Hofburgtheater in Wien mit günstiger Anerkennung. 1830 spielte sie abermals am Hoftheater zu Berlin, folgte dann einem Rufe zu Gastrollen nach Leizig, wo sie mit ausgezeichnetem Beifall als Marie Stuart, Olga und Elise Valberg aufgenommen wurde. Sie gastirte noch mit ihrem Vater in Hamburg und 1832 in Dresden mit vieler Auszeichnung und folgte dann mit ihrem Manne einem Rufe nach Stettin, wo sie 7 Jahre engagirt war, sich zu ihrem jetzigen Fache, das der chargirten Rollen heranbildete und auch in der Oper als Altistin mitwirkte. 1838 spielte sie wieder in Berlin mit ungetheiltem Beifall und trat dann ein Engagement beim Hoftheater zu Schwerin im Fache der Charakterrollen und komischeu Alten im Schauspiel wie in der Oper an, wo sie sich noch befindet und wo ihr das Publikum diejenige Anerkennung zu Theil werden läßt, welche ihre künstler. Leistungen so sehr verdienen. (III.)

Hölken (Ludwig), geb. 1792 in Frankfurt a. M., debütirte 1809 in Karlsruhe mit großem Erfolge und wurde sofort engagirt; 1810 ging er nach Darmstadt, wo er bis 1821 blieb und dann eine Anstellung in München annahm in der er sich noch befindet und wo er seit mehreren Jahren die Regie des Schauspiels führt. Gastirt hat H. in Augsburg, Berlin, Brünn, Frankfurt, Hamburg, Leipzig, Mannheim, Pesth, Stuttgart, Weimar, Wien u. s. w. und sich dadurch einen höchst ehrenvollen Namen in der Theaterwelt erworben. H. spielt gesetzte Liebhaber und Helden, ein Fach für welches er durch ein kräftiges Aeußere, klangvolles Organ und durch reiche geistige Mittel vollkommen befähigt ist. Seine Leistungen tragen selten den Stempel des sprühenden Genies, wohl aber stets den der tiefen Verständniß der Dichtung, des ernsten Fleißes und des sorgsam bildenden Talentes. Obschon er besonders früher auch im Lustspiele mit Auszeichnung wirkte, so ist doch das Tragische seine eigentliche Sphäre. (T. M.)

Hof (Theaterstat.). Kreishauptstadt im baierischen Obermainkreise mit über 7000 Einw. Eine katholische Kirche wurde 1822 zum Theater eingerichtet. Der Aberglaube nahm diese Umwandlung als die Ursache an, warum die Flammen ein Jahr später fast die Stadt verzehrten und die Bühne blieb einige Jahre unbenutzt. Erst August Lewald eröffnete sie wieder 1827, ihm folgte 1828 Weinmüller, 1829 und 30 Fr. Schäfer, 1831 Herrmann, 1832 Adolph Stein, 1833 und 34 gaben kleine reisende Gesellschaften Vorstellungen; 1835 E. Stahl, 1836 und 37 Dr. Lorenz, dann Wolf und Gerstorfer, endlich 1839 war A. v. Duval Director in H. — Das Theater ist klein und zeigt sowohl im Aeußern als Innern noch Spuren seiner ehemaligen Bestimmung, doch ist es so

ziemlich decorirt. Die gewöhnlichen Spieltage sind: Sonntag, Dienstag und Donnerstag. — Bei vollem Hause beträgt die Einnahme mit gewöhnlichen Preisen 100 Fl., bei erhöhten 140. Das Orchester versieht der Stadtmusikus Roedel mit 5 Gehülfen, bei Opern muß es durch Musiker aus Schleiz verstärkt werden. Dadurch entstehen bedeutende Kosten, die im Schauspiele kaum 10—14 Fl. betragen, bei der Oper sich aber bis zu 50 oder 60 Fl. belaufen. Nur der Kronleuchter ist mit Lampen versehen, das Theater wird mit Talg und folglich sehr schlecht beleuchtet. Vom Juni bis August finden gewöhnlich Vorstellungen statt, im Winter sind diese schon darum nicht räthlich, weil der Raum nicht geheizt werden kann. Das Publikum besitzt viel Schaulust und die Directionen waren mit der Aufnahme in jeder Hinsicht zufrieden. Zuschuß hat das Theater nicht, aber auch keine besonderen Abgaben zu entrichten. (G. Ball.)

Hof. Der Fürst und seine nächste Umgebung; der Name stammt daher, daß man sonst die fürstliche Wohnung, in deren Nebengebäuden die gesammte Dienerschaft wohnte, als ein Ganzes betrachtete und H. nannte. Der natürliche Wunsch des Landesherrn, in einem äußern Glanze zu erscheinen, schuf den H., der besonders im 17. und 18. Jahrh. eine Ausdehnung gewann, die den Fürsten selbst lästig wurde. In jener Zeit gab es außer den Oberhofmeister, Oberceremonieenmeister, Oberkämmerer, Oberhofmarschall, Oberhofmeisterin ꝛc. eine furchtbare Menge von Kammerherrn, Junkern, Pagen, Hofjägern, Hoflakaien, Küchenjungen, Hofdamen, Palastdamen, Ehrendamen, Hoffräuleins, Kammerfrauen, Garderobièren, Bett- und Wäschmeisterinnen u. s. w., so daß der vollständige H. die Bevölkerung einer kleinen Stadt aufwog. Friedrich der Große beschränkte zuerst den H. außerordentlich und alle Fürsten Europa's folgten ihm nach, vereinfachten ihren Haushalt und der H. erscheint nur noch bei besondern Festlichkeiten, jedoch in unendlich verkleinerter Gestalt. Vergl. Ceremonie und Galla. Die Einrichtung des H.s machte H.-Kleidung unvermeidlich und vom 13. Jahrh. an kleidete sich der H. in die Farben der Fürsten, die in den Hauptfarben des Wappens bestanden; (s. Ceremonien-Kleidung) aus dieser gingen die spätern H.-Uniformen und H.-Livreen hervor. Erstere sind meist grün oder blau und auf den Knöpfen befindet sich das Wappen oder der Namenszug des Fürsten. Sie werden von allen H.fähigen getragen, wenn sie bei H. erscheinen. Epauletts und Stickereien zeigen den Rangunterschied. Der H.-Rock war sonst, und ist es an einigen Höfen bei großer Galla noch, ein bis an die Knie reichender, vorne fast wie ein moderner Ueberrock zusammenfallender Rock, an den Aufschlägen, den Schößen

und Seiten reich gestickt. Dazu gehörten Manschetten von feinen Spitzen. Jetzt ist ein schwarzer Frack mit stehendem Kragen und einer Reihe Knöpfen üblicher. Zur H.=Kleidung gehört außerdem: kurze Hose, Schuhe und Strümpfe, ein dreieckiger (Klapp) Hut und Degen. Die Kammerherrn haben bei der Galla einen goldenen Schlüssel, der an einer Schleife, die mit dem fürstl. Wappen, oder mit silbernen oder goldenen Quasten geziert ist, an der rechten Seite der Taille der Rockschöße hängt. — Außer Dienst besteht ihre Auszeichnung nur in den 2 goldenen Knöpfchen, an denen diese Schleife befestigt wird. (B.)

Hoffmann, 1) (L. Th. Wilhelm, oder wie er selbst wollte Ernst Theodor Amadeus), geb. zu Königsberg 1776, zeigte in frühester Jugend eine große Neigung zur Musik und ein außerordentliches Talent für das Komische im Vortrage wie in mimischen Versuchen. Nach dem Willen des Vaters studirte er die Rechte und arbeitete dann als Referendar in Glogau und später in Berlin. Musik sowohl als Zeichnenkunst übte er fleißig nebenbei. 1800 ging er als Assessor nach Posen, 1802 als Rath nach Plozk und 1803 nach Warschau. Als er hier 1807 durch die Franzosen seine Stelle verlor, wandte er sich ganz zur Musik, gab Unterricht und componirte, bis er 1808 einem Rufe nach Bamberg als Musikdirector am dortigen Theater folgte, wo er dann zugleich als Regisseur und Theatermaler thätig war. Bald aber verließ er das Theater wieder und wurde nun musik. Schriftsteller; seine Abhandlungen: Kapellmeister Johannes Kreißler, Betrachtungen über Beethovens Sinfonie und die später erschienenen Leiden und Freuden eines Theater=Directors zeigen eine gleiche Fülle von praktischen Kenntnissen und trefflichen Ansichten, als von einen wahrhaft originellen sprudelnden Humor. 1812 wurde er Musikdirector bei der Seconda'schen Gesellschaft in Leipzig, verließ diese Stelle jedoch 1813 wieder und warf sich ganz auf Carrikaturen=Zeichnung, wobei er indessen ein sehr ärmliches Leben führte. 1814 wurde er als Kammergerichtsrath in Berlin angestellt, wo er 1822 nach langen und schweren Leiden starb. — H. war durchaus Autodidakt und alle seine Schöpfungen tragen das Gepräge einer pikanten oft bizarren Originalität. Schon in Posen brachte er Goethe's Singspiel: Scherz, List und Rache, später in Warschau Brentanos lustige Musikanten und in Berlin Fouques Undine auf die Bühne. In diesen Compositionen zeigen sich sehr schöne Einzelnheiten und höchst originelle Gedanken; aber das Ganze ist bizarr und Scherz und Ernst wechselt auf eine Art ab, daß der Eindruck nicht der eines Kunstwerks ist. Denselben Charakter tragen seine

liter. Leistungen, die Phantasiestücke, einige Novellen u. s. w. Hitzig hat eine treffliche Biographie H.'s geschrieben. — 2) (Jakob Daniel), geb. 1808 zu Lübeck, lebt seit 1838 als Erzieher in Rußland. Nicht ohne Talent. Schrieb eine Fortsetzung des goethischen Faust (Leipzig 1833), ungenügend wie alle nachgebornen Fauste; Tassos Tod, Trauerspiel (das. 1834); Die Halbschwester, Trauerspiel (das. 1835). (T. M. — M.)

Hoffnung (Alleg.), eine weibliche Figur in grünem Gewande, die sich auf einen Anker stützt und den andächtigen Blick zum Himmel erhebt. Oft hat sie das Haupt mit dem Zweige eines Fruchtbaumes umschlungen, oder hält einen solchen in der Hand.

Hof-Narren. Lustigmacher, die von den meisten Fürsten und später auch von den Edelleuten zur Erheiterung gehalten wurden und die unter der Aegide der Narrheit oft dem Hofe und den Fürsten selbst bittere Wahrheiten sagten. Ihr Regiment begann zu den Zeiten der Kreuzzüge und dauerte bis in's 18. Jahrh. — Die H.-N. waren zwar nach der Sitte der Zeit und des Landes gekleidet, doch hatte ihr Anzug stets etwas Barockes und Karrikirtes. Ein ihnen eigenthümliches Kleidungsstück war die Gugel (Kugel, Kogel, Kagel: Narrenkappe), eine runde einem Turban ähnliche Mütze mit 3 Eselsohren, einem Hahnenkamme und mit Schellen geziert; auch trugen sie einen Kragen mit Schellen. Der Narrenkolben war der beständige Begleiter der H.-N.; ursprünglich bestand er aus einem einfachen Schilfkolben, dann wuchs er zu einer Herkuleskeule heran, die in einem Riemen am Arme getragen wurde; später erhielt er wieder eine zierlichere Form und an der Spitze befand sich ein ausgeschnitzter Kopf mit einer Narrenkappe. (B.)

Hof-Theater. Als das deutsche Theater anfing zu einer bestimmten Selbstständigkeit zu erwachen, es rüstig die jungen Glieder regte und schon die künftige Bedeutung ahnen ließ, da nahmen kunstsinnige Fürsten sich seiner an, schützten und bewahrten es, sicherten die Zukunft der Künstler und gaben den Instituten einen festen Halt im Anlehnen an die geordneten Verhältnisse der Hofhaltungen. Die Verwaltung wurde entweder von Hofbeamten beaufsichtigt und controlirt, oder selbstständig von diesen geführt; die Schausp. traten in die Kategorie der Hofdiener, das Hülfs- und Verwaltungspersonal in die der untern Beamten und so entstanden H., deren es jetzt eine große Zahl unter den verschiedensten Einflüssen und Verhältnissen giebt. Von den großartigen Instituten in Berlin, Wien, München, bis zu den H.-T.n kleiner Residenzen herab, giebt es unendlich viele Abstufungen und abweichende Organisationen, die sich theils noch in der

Fortentwickelung befinden, theils nur so lange fest begründet erscheinen, als der Fürst ihnen dieselbe Sorgfalt schenkt, oder Regierungs-Veränderungen, Staatsverfassung mit Kammern u. s. w., sie in der bisherigen Art bestehen läßt. Es giebt 1) H.-T., welche nur den Titel führen, einen bestimmten Zuschuß erhalten und für die Verwendung desselben nicht verantwortlich sind. Dies sind meist die kleinen herzogl. und fürstl. H.-T. Sie haben zwar einen festen Wohnsitz für das Personal in der Residenz des Fürsten, reisen aber meist während des Sommers in Bäder und geben ihren Mitgliedern nur gewöhnliche Contrakte auf Zeit. Der Zuschuß des Fürsten ist entweder bedeutend und dann pflegt der Geschmack und die Wünsche des Hofes besonders berücksichtigt, ja diesem ausschließlich gehuldigt zu werden; oder er ist nur eine dem hohen Stande des Gebers entsprechende Vergütigung für den Besuch des Hofes und der dazu gehörigen Dienerschaft. — 2) H.-T., welche einen so ansehnlichen Zuschuß erhalten, daß die Verwaltung der Zuschußsumme so wie die Geschäftsführung des Ganzen von besonders dazu angestellten Beamten beaufsichtigt wird. Diese pflegen den älteren darstellenden Künstlern, oder solchen, die sich der vorzugsweisen Gunst des Hofes erfreuen, Aussicht auf Pension zu gewähren. Der Director ist entweder der früher selbstständige Director der Gesellschaft, ehe sie zum H.-T. erhoben wurde, oder vom Hofe als solcher angestellt, hat gewöhnlich nur die künstler. und technische Leitung, während der beaufsichtigende Hofbeamte die ökonomischen Verhältnisse dirigirt. — 3) H.-T. im vollständigen Sinne des Wortes, als Theile des Hofstaates in demselben Verhältnisse wie Kapelle, Jagdverwaltung, Marstall u. s. w. Bei diesen besteht die Verwaltung ausschließlich aus Beamten, die Mitglieder treten entweder durch das bloße Engagement, oder durch besondere Dekrete in Pensions-Berechtigung; das Hülfspersonal steht in der Kategorie der niedern Staatsdiener und das Theater trägt den Charakter eines geordneten, vom Staate garantirten Instituts. H.-T. dieser Art sind nur in Staaten 1. Ranges auf die Dauer möglich, und obgleich kostbar, doch eigentlich ein Vortheil und selbst eine Ersparniß für den Hof. Der Regent hat durch ein H.-T. Gelegenheit sich täglich in der Mitte seiner Unterthanen zu zeigen, ohne der zu großen Annäherung des Publikums ausgesetzt zu sein, bei Besuchen fremder fürstl. Personen erspart ein glänzendes Theater dem Hofe die ungleich kostbarern Hoffestlichkeiten als Jagden, Bälle, Maskeraden u. s. w.; das Publikum hat Gelegenheit die hohen Gäste zu sehen und ganz abgesehen von dem regen künstler. Treiben, das sich erweislich überall gleichzeitig mit der Blüthe einer großen Bühne entwickelt,

dürften wenige Ausgaben eines Hofes so dem Publikum im Allgemeinen zu Gute kommen, als diejenigen für die Bühne der Residenz. Für die Kunst liegt der Vortheil, den H.-T. gewähren, in dem dauernden Zusammensein und Zusammenwirken der darstellenden Künstler, in den geordneten Verhältnissen überhaupt, in der Rücksicht, daß auf solchen Bühnen sich das Repertoir fest gestalten und dem Andringen der seichten Tageserzeugnisse sich wehren läßt. Für die Schausp. in der gesicherten Stellung, dem ruhigen Blick in die Zukunft, dem anständigen Ton, welcher sich in dem gemeinschaftlichen Wirken bei H.-T. bemerklich macht, der Unabhängigkeit von den Launen spekulirender Directionen, und der Möglichkeit, uneingeengt von den Sorgen des Erwerbes, des unsteten Treibens von einer Bühne zur andern, der Kunst leben zu können. Für das Publikum in dem reichen und doch in seinen Grundzügen festern Repertoir, in der Gewißheit eine gesittete, anständige Versammlung zu finden, auf welche die Gegenwart des Hofes einen entschiedenen wohlthätigen Einfluß ausübt, endlich aber in der besseren Ausstattung der Vorstellungen. Indessen hat man in neuerer Zeit auch mannigfache Nachtheile der H.-T. hervorzuheben versucht. Zunächst ist hier der Einfluß nicht zu verkennen, den ein bestimmter Geschmack des Hofes für irgend eine Richtung oder selbst für eine Abirrung hervorbringt; dann die hin und wieder sich bemerklich machende Stagnation in Repertoir und Darstellern und die mannigfachen Rücksichten, welche auf Censur-Annahmen und Abweisen der Stücke, Dominiren des Ballets, der Oper, einer bestimmten Musik-Gattung u. s. w. einwirken. Allerdings dürften diese Nachtheile je nach den verschiedenen Lokal-Verhältnissen schwer in der Waage der Kritik wiegen, doch stehen sie in keinem Vergleich zu den Vortheilen, den H.-T. allseitig bringen und noch in erhöhtem Grade bringen würden, wenn man durch Ausschüsse der besseren Schausp. den Darstellern einen bestimmten und verantwortlichen Antheil an der Verwaltung der künstler. und technischen Interessen einer solchen Bühne gewähren wollte. (L. S.)

Hoguet (Michel François), geb. 1793 in Paris, kam 1804 in die Tanzschule des Théâtre de la république et des arts. Kaum hatte H. hier einige Jahre Unterricht genossen, als sein Vater starb und die Mutter sich durch Mangel gezwungen sah, ihren Sohn aus der kostbaren Tanzschule fortzunehmen, um sich selbst seinen Lebensunterhalt zu gewinnen. Zu jener Zeit blühte das kleine Theater des jeunes artistes. Hier engagirte sich H., tanzte und spielte abwechselnd, bis Napoleon 1807 die Bühne schließen ließ. Der Director derselben, Robillon, eröffnete nun ein Theater in Versailles, bei welchem H. ebenfalls engagirt wurde und mit

Beifall komische Rollen spielte. Da er indessen fühlte, daß trotz dieses Beifalls als Schausp. die Tanzkunst doch sein eigentlicher Beruf sei, Robillon aber kein Ballet hielt, so schloß er ohne Vorwissen desselben ein Engagement mit dem Director einer Truppe ab, die in Rheims, Sedan und Mainz spielen wollte, verließ heimlich Versailles und reiste nach Rheims. Kaum hatte er zweimal hier getanzt, als Robillon sich einen Verhaftsbefehl für seinen entlaufenen Komiker auswirkte und H. mit Gensdarmen in Gesellschaft von Deserteuren und Refractaires nach Versailles zurücktransportiren ließ; der Flüchtling mußte nun seinen Contract aushalten, er ging dann nach Mainz wo er 1811 als erster Tänzer auftrat. Bald machte die Truppe Bankerott und H. ging nach Paris zurück, trat wieder in die Tanzschule der großen Oper ein und studirte mit dem größten Eifer, um in der Académie impériale auftreten zu können; da er indessen zu lange mit Hoffnungen hingehalten wurde, nahm er einstweilen ein Engagement beim Theater de la porte St. Martin an, welches damals ein Ballet unterhielt, das mit dem der großen Oper rivalisirte. Hier hatte er gleich im Anfange eine Widerwärtigkeit zu bekämpfen, die in der Pariser Zeitung von 1811 viel besprochen wurde: Es sollte nämlich ein erster Tänzer als Colin in dem Ballet: la fille mal gardée auftreten, eine Streitigkeit zwischen diesem und dem Director hätte die Aenderung der Vorstellung herbeigeführt, wenn H. sich nicht erboten hätte, die Rolle rasch zu übernehmen. Bei seinem Erscheinen empfingen die Freunde jenes Tänzers ihn mit Zischen und Pfeifen, warfen mit Aepfeln und Aepfelsinen nach ihm und versuchten auf alle Art ihn einzuschüchtern. H. bot diesen ungerechten Angriffen aber kühn die Stirn und spielte seine Rolle zur Zufriedenheit des Publikums bis zu Ende. Als bald darauf auch dieses Theater Bankerott machte, beschloß H. alle seine Kraft anzuwenden, um in der großen Oper auftreten zu können und studirte nun mit der größten Anstrengung bei dem berühmten Tanzlehrer Coulon, dessen Unterricht so viele ausgezeichnete Tänzer gebildet. 1813 traf ihn die damals mit der unnachsichtlichsten Strenge gehandhabte Conscription und er sollte als Soldat zur Armee nach Deutschland, die große Oper war indessen schon aufmerksam auf sein ausgezeichnetes Talent geworden und verwendete sich für ihn, so daß er einen Aufschub bis zum nächsten Jahre erlangte. 1814 rückten die Alliirten in Paris ein und H. war befreit. — Da sich sein Debut in der großen Oper immer verzögerte, so zwang ihn die Noth, ein kurzes Engagement bei dem Theater de la Gaité anzunehmen, wo ihn der preuß. Gesandte Graf van der Goltz tanzen sah und ihm ein Engagement in Berlin anbot. Dies nahm er

an und trat 1817 zuerst in Berlin als Zephyr in dem Ballet Zephyr und Flora auf. Er gefiel außerordentlich und war seit dieser Zeit der Liebling des Publikums, das sich noch jetzt seiner Leistungen, besonders in den großen Spontinischen Opern Vestalin, Cortez, Olympia, Nurmahal, Alcidor mit Vergnügen erinnert. 1821 verheirathete er sich mit Emilie Vestris, erste Tänzerin der berliner Bühne, welche der König in Paris hatte ausbilden lassen. Bald darauf setzte er das berühmte Ballet Aline in Scene, das eigentlich als der Anfangspunkt jener glänzenden Reihe großartiger Balletdarstellungen in Berlin betrachtet werden kann, welche bis auf die neueste Zeit mit den pariser Balleten wetteifern konnten. 1828 tanzte H. in Hamburg und Dobberan mit außerordentlichem Beifall, zog sich 1830 ganz vom Theater zurück und begann 1831 seine jetzige Laufbahn als Pantomimist und Balletmeister mit einem Ballet Arlequin in Berlin, das nach dem Zuschnitt der engl. Weihnachtspantomimen (s. Christmass-Pantomime) sich in durchaus komischer Sphäre bewegte; von dieser Zeit an componirte er nacheinander die Ballete: Der Geburtstag, Vestrissinos, der Polterabend, der Schweizer-Soldat, (seine ausgezeichnetste Schöpfung), der Soldat aus Liebe, der gestiefelte Kater, Robinson, die Feen und das Jubiläum, die sich sämmtlich bis auf die Feen und Vestrissinos auf dem Repertoir erhalten haben. H.s Talent ist besonders das Charakteristische und Nationelle, zwei Elemente, die erst in neuester Zeit ihre Wichtigkeit für das Ballet bekundet. Seine Darstellungen als Pantomimenmeister tragen den Stempel der Vollkommenheit, und in dieser Richtung lebt ihm jetzt kein Nebenbuhler. In allen Rollen ist sein Spiel von ergreifender Wahrheit; wir erinnern nur an den Hummel Fritz, den schweitzer Soldaten, den Baron Schniffelinsky, Blaubart, Freitag. 1837 ernannte ihn der König zum Balletmeister. (L. S.)

Hohenthal (Elise Gräfin von H.-Städteln, geb. Erhart) geb. zu Wien 1804, erhielt daselbst unter Salieri ihre musikal. Bildung und betrat 1824 die Bühne in Prag als Tancred mit glänzendem Erfolge; dann machte sie eine größere Kunstreise durch Deutschland, die ihr den vortheilhaftesten Ruf erwarb, und war dann beim Stadttheater in Leipzig angestellt, wo sie den auch als Kunstschriftsteller bekannten Grafen H. heirathete und seitdem die Bühne verließ. Elise Erhart verband mit einer trefflichen Bildung und einer anziehenden Persönlichkeit die schönsten Mittel zu ihrem Beruf; ihre Stimme war voll, stark und angenehm, und diese verbunden mit seltenem Darstellungstalent machten sie zu einer der bedeutendsten Sängerinnen Deutschlands. Ihre vorzüg-

lichsten Rollen waren Tancred, Sextus, Müllerin, Malcolm in der Donna del Lago, Isabella in der Italienerin u. s. w.

Holbein 1) (Franz von), geb. in Zippersdorf bei Wien, wurde schon im 17. Jahre bei der Lotto=Administration in Lemberg angestellt. Schon als Knabe beurkundete H. einen entschiedenen Hang zu Künsten, Sprachen und Wissenschaften, erregte durch die Vielseitigkeit seiner Bildung allgemeines Interesse und war überall in hohem Grade beliebt. Er verschwand plötzlich aus Lemberg, da die Einförmigkeit des Lottogeschäftes seinem höherstrebenden Geiste unerträglich geworden war. Um den Nachforschungen seiner Familie zu entgehen, nahm er den Namen Fontano an, galt für einen Italiener, und war auf einer Geniereise bald Musiker, bald Schausp., bald Literat, Maler oder Sprachmeister. Er betrat die Bühne 1798 unter Döbbelin, entsagte ihr wieder nach einigen Versuchen und wurde 1799 von Iffland als Gesanglehrer beim Hoftheater in Berlin angestellt. Doch trat er auch hier als Schausp. wieder auf, zog sich aber dann abermals zurück und reiste als Musiker. Als Sänger erregte er zu Großglogau in einem Concerte die Aufmerksamkeit der bekannten Gräfin Lichtenau, die hier zwar eine reichliche Pension bezog, die Stadt jedoch nicht verlassen durfte und halb wie eine Staatsgefangene behandelt wurde. Sie bot ihm die Stelle eines Sekretairs. Als solcher erkannte H.s Scharfsinn gar bald, wie übel die Gräfin bisher berathen war. Auf seinen Rath schlug sie den Weg der Bitte ein, worauf der König ihr Freiheit und Vermögen wieder schenkte. Sie begab sich nun mit H. nach Breslau, kaufte ein prächtiges Haus, und sicherte es mit den kostbaren Mobilien H., ihrem nunmehrigen Gemahl, als Eigenthum zu. Erst nachdem die Gräfin erklärt hatte, Fontanos Gattin werden zu wollen, entdeckte er ihr seinen wahren Namen und die öffentlich ausgesprochene Behauptung, daß er ihn der Gräfin verdanke, hat sich längst als irrig bewiesen. Diese große Unrichtigkeit beweist, wie oberflächlich so manche andere Nachricht sein möchte, welche über H.s Leben und Wirken verbreitet wurde. 5 Jahre war H. der Gatte dieser Frau, die ihn reich aber nicht glücklich machte; dann trennte er sich von ihr mit Aufopferung aller pekuniären Vortheile. — 1805 kam H. nach Wien zurück, wo sein Schauspiel Fridolin auf dem Hofburgtheater eine glänzende Aufnahme fand; er erhielt eine Anstellung als Dichter und Consulent im Maschinenwesen bei den vereinigten Theatern der Burg, des Kärnthnerthors und an der Wien, und betrat 1808 abermals die Bühne mit dem glücklichsten Erfolge. 1809 verließ er Wien und war 1811, 12 und 13 in Bamberg, Würzburg und Prag; dann war er Mitglied der Theater in Hannover und Karlsruhe. 1819

verließ er Hannover und ging nach Prag, wo ihm die Stände die Direction übertrugen. Er trat hier als Darsteller nicht auf, aber die Bühne hob sich mächtig unter seiner Leitung, er brachte Ordnung und Solidität in das Ganze und befestigte das Pensions-Institut durch bedeutende Opfer; allein nach 4 Jahren legte er die Direction nieder und begab sich nach Wien, wo die Administration des Hofoperntheaters ihm bereits zuerkannt war, als ein Ruf nach Hannover ihn bewog, dahin zurückzukehren. Dort führt er seit 1825 die Direction der Hofbühne, ist nun lebenslänglich angestellt und hat fast unumschränkte Vollmacht. Er hat sich dort 1827 mit der Folg. wieder verheirathet und lebt in den angenehmsten Geschäfts- und Familienverhältnissen. — Früher machte H. mehrere Kunstreisen in Gesellschaft der berühmten Renner. Sie starb in Prag und der Verlust dieser vieljährigen Lebensgefährtin hatte auf seinen Entschluß, Prag zu verlassen großen Einfluß. Es giebt nur wenig deutsche Bühnen, auf welchen H. nicht im Gastspiele als Sänger und Schausp. seinen Beruf bewährte, wenig deutsche Künstler die nicht unter seiner Leitung gespielt. Die dram. Werke H.s, unter denen wir nur das Käthchen von Heilbron, das Turnier zu Kronstein, den Doppelgänger, &c. nennen, wurden meist nach Erzählungen und dergl. bearbeitet; sie waren und sind zum Thetl noch auf allen Repertoiren. Auch H. v. Kleist's Kätchen von Heilbron setzte er für die Bühne zurecht. H.s Einsicht in Theorie und Praktik, seine Unpartheilichkeit und seine Gabe, angehende Talente zu entdecken und zu schneller Ausbildung zu bringen, sind gleichmäßig anerkannt. H. hat sich in allen Verhältnissen seines vielbewegten Lebens als Mann von Ehre bewährt und bei allen seinen Unternehmungen den Ruf eines tüchtigen Geschäftsführers sich errungen. — 2) (Julie von geb. Göhring) geb. zu Hannover 1800, Tochter des Hofschausp.s Göhring, der sie für die Bühne erzog. Diese betrat sie 1818 zu Hannover, verband sich bald nachher mit dem Schausp. Arthur und machte dann eine Kunstreise, auf der sie in München, Karlsruhe, Mannheim, Frankfurt, Berlin, Hamburg, &c. mit großer Anerkennung ihres glänzenden Talentes für jugendliche muntere und tragische Liebhaberinnen spielte. Sie kehrte später nach Hannover zurück, wo sie 1827 den Vor. heirathete. Sie spielt jetzt gesetzte Liebhaberinnen, Anstandsdamen und Charakterrollen eben so vortrefflich; alle ihre Darstellungen tragen das Gepräge künstler. Einsicht und fleißigen Studiums; sie sind stets ein gediegenes Ganze. Eben so reich wie mit geistigen, ist sie auch mit körperlichen Vorzügen für ihren Beruf ausgestattet und findet beim Publikum den gerechtesten Beifall. (S. L.)

Holberg (Ludwig Freih. v.) geb. zu Bergen in

Norwegen 1684, studirte in Koppenhagen, bereiste dann fast ganz Europa und wurde 1729 Professor der Beredtsamkeit in Koppenhagen: später ging er nach Soröe, wo er 1754 starb. H. war als Schriftsteller mannigfach mit großem Erfolge thätig, der Bühne lieferte er 24 Lustspiele, die wahrhaft klassisch sind und in alle Sprachen übersetzt wurden. Oehlenschläger bearbeitete sie deutsch, Leipzig 1822. Eine neue dän. Ausgabe erschien von Rahbeck, Koppenhagen 1827, ebendaselbst erschien eine Gesammtausgabe seiner Schriften in 21 Bänden 1804 — 14. (Vergl. Dänisches Theater Band 2. Seite 264.) (T. M.)

Holdermann (Carl), geb. 1789 in Kassel, war Anfangs Maler, hierauf Soldat, widmete sich dann der Bühne und spielte eine Zeitlang bei reisenden Gesellschaften erste Helden 2c. 1816 wurde er für untergeordnete Rollen in Weimar angestellt, machte sich jedoch bald sowohl als Schausp. wie auch besonders als Maler und Decorateur geltend; als solcher wurde er 1828 lebenslänglich engagirt. Das weimarer Theater hat viele treffliche Werke von seiner Hand. (T. M.)

Holländisches Theater. Wie in den meisten andern Ländern, so wurzelt auch in Holland die dram. Kunst in den Mysterien, die man Moralisatien nannte; man gab bei Kirchenfesten mimische Darstellungen der Leidensgeschichte, u. s. w. bei denen jedoch nicht gesprochen wurde. Der Dialog scheint erst mit dem weltlichen Elemente, welches sich zuerst in bombastischen Allegorien geltend machte, in diese Vorstellungen gekommen zu sein. Das erste weltliche Stück wurde 1453 vor Philipp dem Guten zu Dortrecht gegeben; ein 2. wurde 1468 zu Ryssel aufgeführt, als Karl von Burgund seinen Einzug hielt; es war das Urtheil des Paris, was zu seiner Ehre, jedoch ebenfalls ohne Dialog, dargestellt wurde. Merkwürdig ist, daß während in andern Ländern die Frauen lange Zeit von der Bühne entfernt blieben, hier 3 Frauen und zwar ganz nackend die 3 Göttinnen darstellten. — Bei der Vermählung Karls mit Margaretha von York wurde zu Dortrecht abermals ein allegor. Festspiel gegeben. — Die Regierungen begünstigten diese Spiele und besonders die Statthalterin Margaretha liebte sie, arrangirte selbst Festzüge mit Balleten und schrieb Text und Noten zu Festspielen mit Musik und dergl.; unter ihrer Regierung entstanden förmliche Theater in Brügge, Gent, Brüssel, u. a. Städten. — Eine festere Gestalt gewann das h. Th. durch die Rederyker (Rhetoriker), die im Anfange des 15. Jahrh.s entstanden und die Schauspiele bald volksthümlich machten. Es waren Vereine gebildeter Männer, die sich zu poetischen Wettkämpfen versammelten und besonders Gelegenheitsgedichte schrieben; sie glichen also den franz. Trou-

veres und den deutschen Meistersängern. Ihre Versammlungsorte hießen Kammern (Rederyk-Kamer) und es gab höhere und niedere Brüder in denselben; die ersteren, Faktoren genannt, leiteten die Wettkämpfe und Spiele, die von den letzten, Bindern, ausgeführt wurden. Die Schauspiele wurden in den Städten in den Kammern, auf dem Lande auf dazu erbauten Gerüsten aufgeführt, denn oft zogen ganze Vereine durch das Land von Kirmes zu Kirmes, zeigten ihre Künste und ließen sich nachher mit Jedem, der Lust hatte, in poetische Kämpfe ein. Bei diesen Darstellungen wurden die Frauenrollen stets von den Männern gegeben. Jede Stadt hatte ihre Kammern und zwar oft in großer Anzahl, wie Harlem, Gouda, Schiedam, Alkmar, Leyden, Rotterdam &c. Schon 1539 erschien eine umfangreiche Sammlung von allegor. Stücken (Zinnespeelen, Voorspeelen en Naspeelen) der 19 Kammern von Gent; eine ähnliche Sammlung der 14 Kammern von Antwerpen erschien 1562; das Kleinod der Kunst (Konstonende Juweel), 14 Stücke der Kammern von Harlem enthaltend, erschien 1607 und der Parnaß von Vlaerdingen (Vlaerdings Rederyksberg) 1617 enthält 16 Stücke. — Die Rederyker haben große Verdienste um das h. Th., denn wie roh und unkünstler. ihre Stücke auch sein mochten, so erweckten sie doch den Geschmack für Poesie und machten sie volksthümlich, wie in keinem andern Lande der Welt; dadurch bahnten sie dem Bessern den Weg und sicherten ihm freundliche Aufnahme und Bestehen; auch haben sie vor und während der Revolution auf das Volk mächtig eingewirkt, indem sie die religiösen und staatlichen Gebrechen verspotteten, patriotische Gesinnungen weckten, den Haß gegen die kirchliche und weltliche Tyrannei der Spanier und die Liebe zur Freiheit entzündeten und nährten. Sie blühten bis ins 18. Jahrh., einzelne Vereine besonders in den Dörfern haben sich selbst bis um 1800 erhalten, wie in Voorschoren und Wassenaar bei Leyden. Ja, die poetischen Gesellschaften des 18. Jahrh.s waren nur eine veredelte Fortsetzung der Rederykers, und wirkten auf dieselbe Art. In Amsterdam bestanden deren über 30, von denen die beiden vorzüglichsten von 1680 — 1717 die eine 24, die andere 26 Stücke lieferte und man kann annehmen, daß die Gesellschaften zusammen bis 1718 über 200 Stücke producirten. — Aber nicht allein diese reichen Sammlungen allegor. u. a. Stücke lieferten die Rederyker, auch die alte holl. Komödie ging aus ihren Kammern hervor. Als deren Begründer betrachtet man Colin von Ryssele, dessen Spiegel der Liebe 1561 erschien. Ihm folgte Samuel A. Coster, (1580 — 1615) den man den Vater des Theaters zu Amsterdam nennt, weil er dort die poetischen Ge-

sellschaften wieder einführte; er war sehr fruchtbar, schrieb die Tragödien Iphigenia, Isabella, Ithys und Polyxena, die Possen Rykmann, Teerwis de Boer, Tyske van twee Personagien, u. m. a. Lustspiele. Regelmäßiger als diese beiden schrieb Peter Cornelius Hooft (1610 — 30) in Amsterdam; er hatte sich eine classische Bildung in schon gereiftem Alter erworben und lieferte 4 Tragödien und 3 Komödien, die reich an schwülstigen Ausdrücken und einem hochtrabenden Pathos sind. Jost van Vondel (1636 — 1660) ist der letzte und bedeutendste Dichter dieser Periode; er schrieb 16 geistliche und 14 weltliche Tragödien, die in 2 Quartbänden gesammelt wurden. Einige derselben sind noch heute auf der Bühne, wie sein Gysbrecht van Amstel, der 1838 in Amsterdam neu in die Scene gesetzt wurde; Palamedes, eine allegor. Apotheose des Prinzen Moritz und van Barneveldts, gilt als sein Meisterstück; auch hat er die 1. Tragikomödie: der Pascha geschrieben. Vondel ist ein Dichter voll großer Erfindungsgabe und ächter Begeisterung; seine Dramen enthalten zwar manche Fehler gegen die Form, sind aber sämmtlich reich an erhabenen Sentenzen und gewaltigem Schwunge der Sprache. Vondels Nebenbuhler war Jan Vos (1630 — 67), von Profession ein Glaser, der eine unbezähmbare Leidenschaft fürs Theater hatte. Er lieferte die dram. Arbeiten: Arar, Titus, Medea ꝛc. Das Blut fließt darin in Strömen und selten kommt einer seiner Helden unerwürgt bis zum 5. Akt; doch giebt ihm die leichte und glückliche Versifikation einen eigenthümlichen Reiz. Außer den genannten gab es noch ungefähr 40 dram. Dichter in dieser Periode, von denen Antonis von Strahlen, der den Märtyrertod für die Freiheit starb, Gerbrand Bredero von Amsterdam und Hendrik Laurenszoos Spiegels besonders zu nennen sind. Im Allgemeinen tragen die Stücke dieser Periode noch den Charakter der Rohheit und sind voll der gröbsten Effecte; man liebte die Hinrichtungen auf der Bühne, bei denen nicht selten das Theater mit Blut überschwemmt wurde; auch das Wunderbare und Mährchenhafte ist darin o herrschend. Bei der Darstellung wurden Pantomimen (Vertoning) und lebende Bilder angebracht, die in den Zwischenakten die Hauptbegebenheiten wiederholten. Die Komödien theilten sich in Lustspiele (Blyepelen) und Possen (Klugten), die letztern besonders hatten durch die darin angebrachten Liedchen Aehnlichkeit mit den heutigen Vaudevilles. — Von Schausp.n kann in der Geschichte des h. Th.s bisher nicht die Rede seyn, da die Gesellschaften ihre Stücke selbst ausführten. — Die Theater waren höchst einfach und prunklos; nur Amsterdam, welches schon 1638 ein schönes Theater baute, machte davon eine Ausnahme; erst am An=

fange des 17. Jahrh.s führte man den Vorhang und die dürftigsten Decorationen ein. — Bis hierher hatte das h. Th. nur nationale Stoffe geboten und sich überhaupt eine Selbstständigkeit bewahrt, wie bei wenig andern Völkern; nur wenige span. Stücke waren übersetzt worden, ohne besondern Anklang zu finden. Jetzt aber brachen sich Corneille, Racine u. a. franz. Dichter gewaltsam Bahn und verdrängten die Nationaldichter fast gänzlich von der Bühne. Doch war die holl. Bühne bis 1750 reicher an Originalstücken als die deutsche; van der Gon, Rotgans, Duyf, Lascailje, Bernagie, Marre, Huydekooper u. A. lieferten kernhafte gesunde Dramen; die Verzeichnisse Namrol der Nederlandsche Tooneelspeeldigteren, Amsterdam 1727, und Katalogus of Register der Nederlandschen Tooneelspeeldigteren, Amsterdam 1743, zählen über 1400 Originalstücke auf. Amsterdam pflegte und erhielt besonders die nationale Bühne und bis zum Ende des vor. Jahrh.s wurden dort nur holl. Stücke gegeben. Die Schausp. waren Handwerker, die von der Stadt für ihr Spiel bezahlt wurden, den Ueberschuß der Einnahmen verwandte man zur Unterhaltung der Waisenhäuser und Spitäler. — Auch in Holland eiferte die Geistlichkeit früher oft gegen das Theater, doch wurzelte dasselbe so fest im Volke, daß ihre Stimme fruchtlos verhallte. — Mit der franz. Revolution brach auch die ausländische Dichtkunst vollends in Holland ein und ist nicht wieder verdrängt worden. Die achtenswerthen Bestrebungen Bilderdyks, und seiner geistreichen Gattin, Katharina Wilhelmine, Warnsincks, Tollens, Loosjes, Da Costas, Jan Kinkers u. m. A. zur Erhebung der dram. Literatur sind zwar sehr anerkennungswerth, können aber den Strom nicht hemmen. Gegenwärtig beherrschen die franz., deutschen und engl. Dichter in allerdings meist gelungenen Uebersetzungen das Repertoir. Auch ist der Sinn für das Theater merklich verschwunden, denn nur in Amsterdam und im Haag sind stehende Theater; die bedeutendsten Städte: Rotterdam, Leyden, Delft, 2c. haben meist schöne Schauspielhäuser, aber oft findet Jahrelang keine Vorstellung Statt. Dagegen ist Holland das Eldorado für Kunstreiter und Seiltänzer. — Die holl. Schausp. sind im Allgemeinen für die Tragödie wenig geeignet, obschon sie nach ihrer Meinung gerade darin zu Hause sind. Sie übertreiben in der Tragirung ärger als die Franzosen, ja ärger als die Spanier, die darin das Aeußerste leisten; sie arbeiten sich ab mit allen Gliedmaßen, ohne eine Wirkung zu erzielen, und die breite weiche Sprache klingt im Pathos fast immer komisch. Für das Niedrigkomische haben sie dagegen viel Talent, weshalb auch die Posse und eine Art Vaudeville sich noch immer einen nationalen Anstrich erhalten

hat, das Feinkomische gelingt ihnen ebenfalls nicht. Die wenigen Schausp. die als berühmt gelten, sind Frow Wattier-Ziesenir, die groß im Tragischen gewesen seyn soll, und jetzt pensionirt in Amsterdam lebt; Andreas Snock, den man etwas freigebig den holl. Talma nannte; Hoedt und Bingley, jetzt Directoren des Theaters im Haag, Stoopendaal und Frau und der Komiker Hammecher in Amsterdam. — Vergl. Beaumarchais, lettres sur la Hollande. Schookins, in Execit XXIX. Marchand, Diction. histor. artic. bibliothèques belgiques. Björnstähls Briefe. Band V. Riccoboni, reflectiones 2c. Filip van Zesen, Beschreibung von Amsterdam, Flögel, Gesch. d. kom. Literatur. — Recherches sur les théâtres de toutes les nations. Paris 1790 — 1802. Maguin, les origines du théâtre moderne Paris 1838. Villemain, Cours de littérature française u. s. w. (R. B.)

Holly (Franz Andreas), geb. 1747 zu Luba bei Linz, studirte Theologie in Prag und sollte dann Franziskaner werden, verließ jedoch das Kloster, um ganz der Musik zu leben. Er wurde 1768 Musikdirector bei Brunian, 1769 bei Koch in Berlin und 1774 bei der Wäserschen Gesellschaft. Er starb 1783 in Breslau. Seine Opern: der Bassa von Tunis, die Jagd, das Gärtnermädchen, das Gespenst, der Zauberer, Gelegenheit macht Diebe und 10—12 andere machten bei seinen Lebzeiten viel Glück; sie sind einfach und wenig künstlerisch, aber heiter, frisch und lebendig. H. schrieb auch eine Menge Schauspielmusik und einiges für die Kirche. (3.)

Holtei, 1) (Karl von), geb. 1797 zu Breslau. Früh schon entwickelte sich in ihm der Drang nach dem Theater, 1819 debutirte er als Mortimer auf der breslauer Bühne. In Dresden erst verschwanden ihm die Illusionen; er entsagte seiner Neigung, als ausübender Künstler zu wirken, verheirathete sich mit der Folg., wurde Theatersecretär und Theaterdichter in Breslau, schrieb Prologe und Stücke, gab 2 Zeitschriften heraus, fand sich aber bald veranlaßt, seine Stellung in Breslau aufzugeben und ging nach Berlin, wo er seine, mit so außerordentlichem Erfolge gekrönten, Singspiele: die Wiener in Berlin und die Berliner in Wien schrieb. Dann arbeitete er für das königl. Theater eine ganze Reihe von Singspielen, welche darum um so mehr gefielen, weil sie den Kräften der Bühne genau angepaßt waren. Es befanden sich darunter auch viele ernste Liederspiele und Melodramen, da das königl. Theater keine ernsten Stücke ohne Musik geben durfte. Den meisten Beifall erhielten: der Kalkbrenner, der alte Feldherr, Erinnerung, und Lenore, die zum Theil noch jetzt gern gesehen werden. Viele Lieder darin sind bekanntlich Volkslieder

geworden. Andere Liederspiele gingen spurlos vorüber. Sie sind entweder einzeln gedruckt, oder in den Jahrbüchern deutscher Bühnenspiele, oder in H.'s Beiträgen für das königst. Theater (2 Bde. Wiesbaden 1832) erschienen. H. hatte unterdeß seine zweite Gattin (s. 3) geheirathet, mit der er 1830 in Folge eines Doppelengagements nach Darmstadt ging. Nach der Auflösung des darmstädter Theaters begab sich H. wieder nach Berlin. Hier schrieb er das Trauerspiel in Berlin, das Zauberspiel die Droschke, welches wegen oder trotz seiner allegor. Apparate gänzlich durchfiel, den Text zu der von Gläser componirten Oper des Adlers Horst und das Schauspiel der dumme Peter, worin die letzte neue Rolle, welche Ludwig Devrient einstudirte. Seit 1833 betrat H. wieder die Bühne als darstellender Künstler an verschiedenen Orten; auch schrieb er die oft und gern gesehenen ernsten Dramen Lorbeerbaum und Bettelstab (Schleusingen 1840) und Shakspeare in der Heimath (ebend. 1840). 1837 folgte er einem Rufe nach Riga, wo er die Direction übernahm und dem Theater einen Schwung gab, wie es in Riga nie gehabt. Der Tod seiner 2. Frau war Ursache, daß er 1839 Riga verließ. Seitdem, seinem etwas rastlosen Charakter getreu, befindet er sich wieder auf einer Kunstwanderschaft, indem er in Berlin Vorlesungen classischer Lust- und Trauerspiele hielt und in Wien als darstellender Künstler, aber auch mit neuen Stücken auftrat. In der letzten Zeit machte er sich besonders durch seine Briefe aus Grafenort bekannt, worin er auch mit der ihm eigenen harmlosen Offenheit gewisse Mißbräuche und Schwächen, woran das deutsche Bühnenwesen leidet, scharf geißelte. H. ist ein Mann von vieler Erfahrung, großer gesellschaftlicher Bildung, tüchtiger Bühnenkenntniß und gemüthlicher Munterkeit, die aber ein tiefes Gefühl und, wenigstens in manchen seiner literarischen Produkte, einige zu weit getriebene Sentimentalität nicht ausschließt. Als Chansonnier und Liederspieldichter hat er entschiedenen Werth, weniger im ernsten als im gemüthlich harmlosen Genre. Sein Vorlesungstalent, das er zuerst zum Erwerb benutzte, hat er, wenigstens im Komischen, zu großer Virtuosität ausgebildet. Als Schausp. ist er durchaus kein Künstler, aber gefühlvoller Dilettant, der besonders durch den Vortrag seiner eigenen Lieder zu rühren weiß. — 2) (Louise geb. Rogée), geb. um 1800; betrat die Bühne 1817 in Breslau mit einem wahrhaft seltenen Erfolge. Nach ihrer Verheirathung mit dem Vor. erhielt sie ein Engagement beim Hoftheater in Berlin, wo ihre trefflichen Darstellungen gleichen Beifall wie in Breslau fanden. Hier riß sie der Tod in der blühendsten Jugend dahin. Für naive und sen-

timentale Rollen war L. H. eine ausgezeichnete Künstlerin und besonders als Käthchen von Heilbron unübertrefflich. Ihr Gatte feierte sie durch eine Gedichtsammlung: Blumen auf das Grab der Schauspielerin H. — 3) (Julie geb. Holzbecher), geb. zu Berlin 1809; ihr Vater war Sänger und Schausp. am Hoftheater und Julie wurde für die Bühne erzogen und besonders von Mad. Crelinger würdig vorbereitet. Sie betrat dieselbe 1823 mit großem Beifall. Um sich durch vielfache Beschäftigung zu üben, ging sie 1824 an das neu errichtete königst. Theater über, dessen Zierde sie wurde; in naiven Rollen wie in feinen Lustspielparthieen und im Drama spielte sie mit gleicher Anerkennung, besonders aber in den berliner Lokalstücken bezauberte sie durch Anmuth und liebenswürdige Keckheit. Nach ihrer 1830 erfolgten Verheirathung mit H. 1. ging sie mit ihrem Gatten nach Darmstadt, kehrte aber 1831 in ihr frühererſ Engagement zurück, wo ihr bis 1834 der frühere Beifall zu Theil wurde. Dann machte sie mit ihrem Gatten eine Kunstreise durch Deutschland, gastirte in Dresden, Wien, Breslau u. s. w. mit Auszeichnung und folgte 1837 ihrem Gatten nach Riga, wo sie bald der Liebling des Publikums und die Stütze der neuen Unternehmung war. Hier starb sie Anfangs 1839 in Folge einer zu frühen Entbindung. Ihr Tod versetzte die ganze Stadt in Trauer und nie wurde einem Künstler eine so zahlreiche und glänzende Begleitung zu Theil, wie ihr. Julie H. war für die Bühne geschaffen; eine volle, einnehmende, jugendliche Gestalt, ein freundliches Gesicht, ein sprechendes Auge, ein liebliches Organ einte sich bei ihr mit der reinsten Natürlichkeit, dem reichsten Talente, dem unermüdlichsten Fleiße und einem unverwüstlichen Frohsinne, der auf ihre ganze Umgebung wohlthätig einwirkte. Wo sie erschien, war sie auf der Bühne und wegen ihrer Liebenswürdigkeit und Anspruchslosigkeit in der Gesellschaft gleich beliebt und das liebevollste Andenken wird ihr bewahrt. (H. M. — R. B.)

Holzbauer (Ignatz), geb. zu Wien 1711, studirte die Rechte, wandte sich aber bald ganz der Musik zu, die er als Autodidakt kennen lernte. 1736 wurde er Musikdirector des Grafen Rottal in Mähren, der eine ital. Oper hielt und vollendete hier seine praktische Ausbildung. 1746 kam er in gleicher Eigenschaft ans Theater in Wien; hier componirte er eine Menge Operetten und Ballete, die er indessen nie zur Aufführung brachte. 1748 ging er nach Italien und wurde dann 1750 Kapellmeister in Stuttgart. 1753 kam sein Schäferspiel: Il figlio delle Selve in Schwetzingen zur Aufführung und brachte ihm eine Anstellung als Kapellmeister in Mannheim, wo er 3 Opern auf die Bühne brachte, die den größten Beifall fanden. — 1756 ging er wieder nach Italien und

componirte nun für die dortigen großen Theater eine Reihe von Opern, die seinen Namen den besten Tonsetzern anreihten. Um 1766 kehrte er nach Mannheim zurück, wo er bis 1782 noch 5 ital., eine deusche Oper: Günther v. Schwarzburg (die einzige, die er geschrieben) und das Melodrama: der Tod der Dido aufführen ließ. Er starb in Mannheim 1783. H.'s Arbeiten waren für seine Zeit höchst bedeutend und fanden den größten Beifall. Sein Styl ist wahrhaft dramatisch und eint die Vorzüge der bessern ital. Schule mit deutscher Gediegenheit; eine reiche Melodie und die reinste Harmonie ist allen seinen Werken eigen; seine sehr zahlreichen Kirchen- und Instrumental-Compositionen sind minder bedeutend. (3.)

Honor (Alleg.), eine von den Römern verehrte Personification der Ehre, des Ruhms. Sein Tempel stand in unmittelbarer Verbindung mit dem der Virtus. Seine Gattin ist Reverentia; Beider Tochter Majestas (s. d.). Als seine Attribute gelten Lorbeerkranz, Speer und Füllhorn. (F. Tr.)

Hopser auch **Hops-Anglaise** (Tanzk.) ein Gesellschaftstanz im $\frac{2}{4}$ Takte, der nach Art des Walzers, jedoch mit hüpfenden Schritten getanzt wird.

Horen (Myth.), die Töchter Jupiters und der Themis, Eunomia, Dike und Irene. Sie sind als die Vorsteherinnen der Jahreszeiten geehrt. Aber auch über Ordnung und Regelmäßigkeit des sittlichen Wirkens in der Menschenwelt wachen sie und gelten daher als Beschützerinnen der bürgerlichen Gesellschaft. Sie dienen der Juno und dem Apollo, vor Allen aber dem Herrscher der Welt, Jupiter, dessen Palast an den Thoren des Olymps sie hüten. Sie sind die fruchtreichen Göttinnen, die mit goldenen Zügeln fahren; Anmuth und Jugend ist über ihr Wesen verbreitet, und häufig erscheinen sie im Geleite der Gratien. Die bildende Kunst stellte sie mit kurzen bunten Kleidern, im Tanz begriffen, mit Palmenzweigen bekränzt, einen Fruchtkorb haltend und Blumen streuend dar. (F. Tr.)

Horn 1) (Franz), geb. 1781 zu Braunschweig, war Lehrer am grauen Kloster zu Berlin, dann Professor in Bremen und privatisirte seit 1809 in Berlin. Wir nennen ihn hier wegen seines Buches über Carlo Gozzis dram. Poesie, Züllichau 1808, und der Erläuterung von Shakespeares Schauspielen, 4 Bände, Berlin 1823—27. — 2) (Uffo), geb. zu Prag um 1815, verfaßte gemeinschaftlich mit Prof. Gerle in Prag das Preislustspiel die Vormundschaft und das Lustspiel: der Naturmensch; H. lebt gegenwärtig in Hamburg in mannigfacher journalistischer Thätigkeit. (K.)

Hosen (Gard.) s. Beinkleider.

Hosenband-Orden, gestiftet von Eduard von England 1350. Ordenszeichen: Ein Knieband von dunkelblauem Sammt, mit goldenem Rande und mit dem Motto: Honny soit qui mal y pense. Es wird unter dem linken Knie mit einer goldenen Schnalle befestigt. An einem dunkelblauen, weiß eingefaßten Bande, das von der linken Schulter nach der rechten Hüfte hängt, ist ein goldenes, mit Brillanten verziertes Medaillon, worauf der h. Georg zu Pferde, den Drachen erlegend. Um den Rand läuft eine emaillirte Einfassung in der Form des Kniebandes mit dem Motto. Auf der Umseite sind Verzierungen in einem mit Brillanten besetzten goldenen Zirkel. Auf der Brust tragen die Ritter einen in Silber gestickten 8strahligen Stern, mit dem rothen Georgkreuz in der Mitte, und mit dem Kniebande u. Motto umgeben. Die Festkleidung besteht in einem rothsammtnen mit Gold besetzten und mit weißem Atlas gefütterten Oberkleide, weißen Unterkleidern, und Schuhen mit blauen Schleifen, blauem, weißgefüttertem Sammetmantel mit goldenen Schnuren und Quasten, einem schwarzen Sammtbarett mit weißen Federn. Die goldene Halskette, an welcher auf der Brust der h. Georg hängt, besteht aus 26 Gliedern (die Zahl der Ritter andeutend) die aus blauemaillirten Kniebändern und einer Rose in der Mitte mit Liebesschleifen bestehen. Auf der linken Seite des Mantel ist ein Stern mit 8 silbernen Strahlen, in dessen Mitte das blaue Band mit dem Kreuze und Motto. (B. N.)

Hospitalia (alte Bühne). Die Thüren welche in den röm. Theatern auf die Bühne (Scene) führten. Gewöhnlich gab es deren 5, von denen 3 in der Hinterwand und 2 wenig sichtbare an den Seiten angebracht waren. Ueber ihren Gebrauch, s. Alte Bühne u. Decoration. (L. S.)

Hospitaliterinnen, s. Barmherzige Schwestern.

Hôtel de Bourbon (Thèâtre de l') ein Theater in Paris s. Franz. Theater, Band 3. pag. 308.

Hôtel de Bourgogne (Thèâtre de l') ein Theater in Paris s. Franz. Theater, Band 3. pag. 306.

Hôtel de Cluny (Thèâtre de l') Theater in Paris, s. Franz. Theater, Band 3. pag. 308.

Hôtel de Flandre (Thèâtre de l') ein Theater in Paris, s. Franz. Theater, Band 3. pag. 306.

Hottinger (Johann Jakob), geb. 1750 zu Zürich, seit 1798 Prof. daselbst, starb 1819. Schrieb die nicht unverdienstlichen schweizerisch patriotischen Schauspiele Arnold von Winkelried (Winterthur 1820) und Rüdiger Maneß. (M,)

Houwald (Christoph Ernst Freiherr v.) geb. 1778 zu Straupitz in der Oberlausitz, seit 1822 Landsyndicus

und, seitdem er sein Gut Seelendorf verkauft hat, in Neuhaus bei Lübben wohnhaft. Zur Zeit der durch Werner und Müllner in Schwung gekommenen Schicksalsdramen, machte H. mit seinen Stücken großes Glück. Eine gewisse Eleganz, Glätte des Verses und Geschick in den gewöhnlichen Bühneneffecten, verbunden mit jenen bei dem deutschen Publikum so sehr beliebten süßsauren Ingredienzen von Weinerlichkeit, predigermäßiger Salbung und thränenzerflossener Sentimentalität begründeten das Wohlgefallen an seinen Dramen. Das Bild, (Lpzg. 1822) und Fluch und Segen, (ebd. 1821) wurden bald auf den deutschen Bühnen zu Tode gehetzt. Weniger gefielen: Die Heimkehr, der Leuchtthurm, das Trauerspiel die Feinde (Lpzg 1825) und das gutherzige Gelegenheitsstück Fürst und Bürger (Leipzig 1823). Jetzt ist H. als Dramatiker ziemlich vergessen, desto anerkannter als Jugendschriftsteller. (H, M.)

Holzmiller (Eduard), geb. 1806 zu Lindau am Bodensee, erhielt seine musikal. Ausbildung in München und betrat die Bühne als erster Tenorist 1829 in Breslau mit dem besten Erfolge. Von Breslau kam H. an das königl. Theater in Berlin, wo er mehrere Jahre weilte und trat 1837 ein 10jähriges Engagement in Hannover an, in dem er sich noch befindet. Mehrere Gastspiele, zuletzt im Sommer 1840 in Bremen und Leipzig, haben ihm den vortheilhaftesten Künstlerruf in ganz Deutschland verschafft. Sein Tenor ist höchst wohlklingend und umfangreich, sein Vortrag gewandt, klar und gefühlvoll, und sein Darstellungstalent beachtenswerth. Im Vortrage von Liedern hat er eine wahre Meisterschaft errungen. Parthieen wie Georg Brown, Belmonte, Joseph, Raoul, Elvino, 2c. sind seine vorzüglichsten Leistungen. (L. W.)

Hroswitha, s. Roswitha.

Huber 1) (Franz Xaver), geb. 1760 zu Mandersingen in Oesterreich, studirte in Wien, wo er auch später lebte. Er schrieb die Oper: Das unterbrochene Opferfest nebst einigen andern kom Opern. — 2) (Joseph Karl), geb. zu Wien 1726, debutirte 1746 und starb 1760. Das extemporirende Theater hatte ihm eine Menge kom. Stücke zu danken, in welchen er die lustige Person unter dem Namen: Leopoldl einführte, den er zugleich mit vielem Beifalle spielte. Als das wiener Publikum in der Folge aber das Trauerspiel zu schätzen anfing, übernahm er auch das Fach der jugendlichen Helden mit Glück. — 2) (Christiane Friederike, geb. Lorenz), Gattin des Vor., geb. zu Zittau 1721, debutirte 1741 zu Wien, und erlangte den Namen einer vorzügl. Schauspielerin besonders im Tragischen. Ihre Glanzrolle war Merope. Todesjahr unbekannt. —

3) (Sophie Henriette Wilhelmine), geb. zu Berlin 1773, Tochter des Directors H., von früher Jugend auf bei der Bühne, war im Fache der Liebhaberinnen des Lust= und Trauerspiels eine Zierde ihrer Zeit. Ihr Sprachorgan, was sie ganz in ihrer Gewalt hatte, war eines der wohlklingendsten. In ihrer vollsten Entwickelungsblüthe, starb sie, allgemein bedauert 1793 zu Merseburg. — 4) (Nannette), die Grazie der wiener Leopoldstadt. Wie sehr auch die nach ihr erschienene Therese Krones glänzte, in der Grazie mußte sie der H. nachstehen. Sie verletzte nie den Anstand, besaß einen feinen natürlichen Takt und alles, was eine ächte Künstlerin, auch in einer andern Sphäre auszeichnet. Sie war eine der schönsten Frauen, die jemals auf dem Theater erschienen sind. Die Stücke, worin die H. ihre Siege errang, sind jetzt fast alle von der Bühne verschwunden. Nie nahm sie ihre Zuflucht zu Uebertreibungen und Verzerrungen. Sie war in jeder Hinsicht eine seltene Künstlerin. (Vergl. Lewalds Theater=Revüe, 2. Jahrg. Seite 323 — 24.) (Z. F.)

Hubertus Orden. Gestiftet 1444 von Gerhard V., Herzog von Berg, 1709 erneuerte ihn Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz Ordenszeichen: ein weißemaillirtes goldenes Kreuz mit 8 Spitzen und goldenen Kugeln, in den Winkeln desselben sind goldene Strahlen. Auf der Vorderseite des runden Mittelschildes ist auf grünem Grunde die Bekehrung des h. H. in Gold dargestellt. Auf der Rückseite ist der Reichsapfel mit der Umschrift: In memoriam recuperatae dignitatis vitae, 1708. Es wird an einem handbreiten, hochrothen Bande mit grüner Einfassung von der Linken zur Rechten getragen. Auf der linken Seite dazu ein silberner Stern, worauf ein goldenes Kreuz liegt; im hochrothen Mittelschilde desselben stehen die Worte: In Trau vast (in der Treue fest) derselbe Stern ist auch auf dem span. Mantel. Die Festkleidung ist span., schwarz mit ponceauroth besetzt. Die Federn gleichfalls ponceauroth. Die Kette, an der das Ordenskreuz hängt besteht aus 42 Gliedern, wovon eins um das andere den verschlungenen Namenszug Karl Theodors darstellt. (B. N.)

Hügel. Eine Erhöhung des Bodens, ein ganz unbedeutender, sanftansteigender Berg; auf der Bühne wird der H. ebenso wie der Berg (s. d.) hervorgebracht.

Hugo (Victor Maria), als Verf der Romane Notre-Dame de Paris, Bug-Jargal u. s. w. als lyrischer nnd dram. Dichter eine europäische Berühmtheit. Er ist 1802 zu Besançon geb., Sohn des Generals H., welcher von 1807 — 1809 Gouverneur der Provinz Avellino war, wo er mit den Räubern, besonders der Bande des Fra Diavolo Krieg führte.

Als Student der Rechte erlebte H. das Glück, daß die Académie des jeux floreaux zu Toulouse mehrere seiner Oden krönte. Im Conservateur bekämpfte er sodann den Classicismus, war damals aber Royalist. Ludwig XVIII. gab ihm (1822) eine Pension, Karl der X. das Kreuz der Ehrenlegion. Später wandte er sich von dem Ultraroyalismus ab, so daß er 1827 durch seine Ode à la colonne auch die Liberalen für sich gewann; seit 1830 hat er sogar, gereizt durch das Verbot seines Drama Le roi s'amuse, manche kleine Kämpfe mit der Regierung gehabt. H. ist ein glänzendes Talent, das größte der sogenannten romant. Schule in Frankreich, mehr Lyriker als Dramatiker und Epiker, Meister der Sprache und des Verses. Seine freilich oft bizarre und geschmacklose Größe spricht sich am entschiedensten in seinem Romane Notre-Dame aus. Seine Dramen haben viele glänzende Einzelnheiten und frappante Schlaglichter, wimmeln aber von Fehlern in der Structur, von Versündigungen gegen den guten Geschmack, von Verletzungen des ästhetischen und moralischen Schönheitsgefühles. Das wahrhaft Tragische fehlt fast überall; das Psychologische ist selten erfaßt; seine Personen bewegen sich wie hohle Maschinen, welche durch eine äußere Kraft von links nach rechts und von rechts nach links gestoßen werden und dabei einen gewaltigen Lärm machen. Alles ist auf die Spitze gestellt, aber was man anerkennen muß, mit großem Geschick bis zum Ende auf dieser Spitze erhalten. Neugier erwecken wohl seine Dramen, aber kein eigentlich dram. Interesse, weder Furcht noch Mitleid, höchstens Schrecken, und dies rührt von dem bis heute unter den dram. Dichtern und Kritikern Frankreichs herrschenden Mißverständnisse her, indem sie, was Aristoteles unter Furcht versteht, mit Schrecken übersetzen. Kennten sie, was viele vorgeben, die deutsche Literatur genau, so würden sie durch Lessing über diesen Irrthum längst schon aufgeklärt sein. H. hat durch seine Dramen im Geschmack der Pariser große Verwüstungen angerichtet, indem er durch eine gewisse leidenschaftliche Phraseologie und prickelnde Momente sie bestach, aber sie daran gewöhnte, die moralische Häßlichkeit und Abscheulichkeit in ihrer nacktesten und widerlichsten Form auf der Bühne sich breit machen zu sehen. (S. Häßlich). Nach dieser Seite hin ist Niemand weiter gegangen als H. Naiv und Lächerlich zugleich ist H.s Manier, seinen Dramen eine Vorrede gleichsam als Rechtfertigung seiner Ungeschmacktheiten voranzuschicken, worin er aus dem Drama selbst die Principien ableitet, nach denen der dram. Dichter zu verfahren habe, und wonach er wirklich verfahren. Seine Dramen sind: Cromwell (Paris 1827), Hernani (Paris 1829), Marion Delorme (Paris 1829), Le roi s'amuse (Paris

1832), diese sämmtlich in Versen, Lucrèce Borgia, (Paris 1833), Marie Tudor (Paris 1833), Angelo, tyran de Padoue, (1835), diese sämmtlich in Prosa, Ruy Blas, in Versen. Sie alle sind in das Deutsche übersetzt und, bei unserer unrühmlichen Leidenschaft für Fremdes, auch vielfach auf deutschen Bühnen, jedoch meist ohne Erfolg, aufgeführt worden. (H.M.)

Huissiers. Untergeordnete Gerichtsbeamte in Frankreich und am Rhein, wo die franz. Gesetzgebung noch besteht. Sie tragen einen schwarzen Talar und halten ein weißes Stäbchen in der Hand.

Hummel (Joh. Nepomuk), geb. zu Preßburg 1778, erhielt erst von seinem Vater, der Regiments-Musik-Meister war, dann von Mozart, Salieri und Albrechtsberger Unterricht und wurde sehr jung als Clavierspieler so tüchtig und berühmt, daß er schon 1790—95 Europa als Virtuos durchreiste; 1798 wurde er Musikdirector beim Fürsten Esterhazy, 1816 Kapellmeister in Stuttgart und 1820 in Weimar, wo er 1837 starb. H. war als Clavier-Virtuose und als Componist für sein Instrument einer der Ersten in Europa. Für die Bühne schrieb er die Opern: le vicende d'Amore, Mathilde von Guise, das Haus ist zu verkaufen, die Eselshaut, die Rückfahrt des Kaisers; die Pantomimen: der Zauberring und der Zauberkampf; und die Ballete: Helene und Paris, das Gemälde, Sappho von Mitylene ꝛc. In diesen Compositionen ist die Schule Mozarts unverkennbar; sie sind tief, melodisch, voll der reichsten Empfindung und mit der größten Meisterhaft gearbeitet; aber es fehlt ihnen durchaus das Populaire, Leichtfaßliche und die Menge Hinreißende, weshalb sie auf der Bühne niemals dauerndes Glück machten. H. war ein höchst einfacher, liebenswürdiger Mensch, überaus bescheiden, ja fast schüchtern und ohne allen Unternehmungsgeist; deshalb zog er volle 20 Jahre, während denen er nie öffentlich spielte, von seiner Virtuosität gar keinen Vortheil; erst nach seiner Verheirathung mit der Sängerin Röckel trat er wieder ins Kunstleben ein. Er war Ritter der Ehrenlegion und des weimarschen Falkenordens. (3.)

Humor (Aesth.) Das Komische, wenn es mit dem Rührenden und Gemüthlichen eine Verbindung eingeht, nennen wir H. Er ist complicirt und weitherzig genug, um selbst die tragischen Seiten des Lebens erfassen und darstellen zu können, und geht, wie ein Aesthetiker richtig bemerkt, aus jener eigenthümlichen Stimmung des Gemüthes hervor, worin dieses, das Leben mit dem Ideale vergleichend und von den Widersprüchen des erstern bald mehr oder minder tief verwundet, bald zu spöttischer und selbst sarkastischer Laune gereizt, seine richtenden Empfindungen darüber in einer ori-

ginellen Mischung des Komischen mit dem Sentimentalen ergießt. Der Satyrist greift immer nur einzelne Thorheiten und Lächerlichkeiten an und auf; der Komiker steht mit dem gemeinen Leben auf gleichem Niveau; nur der Humorist umfaßt das Ganze und steht auf einem erhabnen Standpunkte über dem Leben und der gemeinen Welt, weshalb er das Recht hat, Vieles, was Andern lächerlich erscheint, tragisch und ernst, und umgekehrt, was Andern ernst erscheint, komisch aufzufassen. Der Humor kann sich bis in die erhabensten Regionen der Poesie aufschwingen, was weder der Satyre, noch der bloßen komischen Laune möglich ist. Witz, Ironie, Persiflage, Satyre, Empfindung, Phantasie, Ernst und Scherz sind ihm nicht Zweck, sondern nur Mittel zum Zweck. Ohne Liebe, Ernst, Gemüth und Poesie kann ein Humorist gar nicht gedacht werden. Der H. zankt auch wohl mit der Welt, aber nicht weil er sie haßt, sondern weil er sie liebt. Er verfährt gern sprungweise und wechselt zwischen den scheinbar widersprechendsten Empfindungen, so daß er in dieser seltsamen Mischung von den Altagsmenschen schwer begriffen und verstanden wird. Er schilt die Menschheit, wie der Narr den alten wahnsinnigen Lear, und schlägt um ihre Blößen den Mantel seiner Liebe und begleitet sie auf dem Pfade ihrer Thorheiten in die Verbannung und sagt die kurzweiligsten Dinge mit dem wehmüthigsten und die wehmüthigsten mit dem kurzweiligsten Gesichte. Am eigenthümlichsten und nationellsten hat sich der H. unter den Engländern ausgebildet; die Deutschen haben viel Anlage für den Humor, aber, wenn wir Jean Paul ausnehmen, bisher besser über den H. geschrieben, als wirklich Vortreffliches auf dem Gebiete des Humoristischen geleistet. Die Deutschen sind im allgemeinen zu doctrinär, um rein humoristisch zu sein. Hippel, Lichtenberg, Tieck, Hoffmann, Heine, Saphir, Börne u. s. w. haben fast immer nur eine Seite des H. ausgebildet. Unter den Dramendichtern steht an umfassender Großartigkeit und Vielseitigkeit des H. Shakspeare oben an; unter den deutschen Dramatikern dagegen gibt es kaum einen, den wir mit dem Ehrentitel eines H.isten bezeichnen können. Spuren ächt humoristischer Weltanschauung finden sich zwar genug bei Goethe im Götz von Berlichingen, im Egmont, im Faust, in vielen seiner kleinen satyrischen Stücke, sie sind aber aus ganz andern Mischungen hervorgegangen, als die h.istische Grundstimmung verlangt. Goethe stand in zu objectiver Ruhe über dem H., um als H.ist im Ganzen gelten zu können oder zu wollen. Für die h.istischen Fähigkeiten der Spanier beweisen Cervantes und der Gracioso in den spanischen Dramen, wenn schon ihr H. von dem tiefern der germanischen Völker in nationeller Weise abweicht. Bei den Franzosen

hindert der Witz, bei den Italienern übersprudelnde Lustigkeit die Entwickelung dessen, was wir H. nennen. Dieser in seiner höchsten Bedeutung ist Eigenthum der Germanen. Den Römern und Griechen war er ein unentdecktes Land. Früher übersetzte man, und Lessing zuerst, das englische Humour mit Laune, aber Lessing selbst war auch der erste, welcher einsah und gestand, daß diese Uebersetzung sehr ungenau, wenn nicht falsch sei und daß Laune höchstens zu H. werden könne, nie aber H. von Hause aus sei. Vergl. darüber Nr. 93 seiner hamburgischen Dramaturgie. (H. M.)

Humpe (Requis.) ein großes stangenartiges Trinkgeschirr, das besonders in den Ritterstücken eine große Rolle spielt.

Hund des Aubri, s. Aubri.

Hunnius (Friedrich Wilhelm Herrman), geb. zu Kapellendorf bei Weimar 1762, studirte die Rechte und wurde Justizamts-Actuar; aus Liebe zum Theater verließ er seine Stelle, begab sich zu einer reisenden Gesellschaft, wo er 1785 debutirte; 1786 ging er zur Bellomo'schen Gesellschaft nach Weimar, 89 zur Wäserschen nach Breslau, 91 zurück nach Weimar, 93 übernahm er das deutsche Theater in Amsterdam, ging 94 mit einem Theil des Personals nach Düsseldorf, 95 und 96 nach Wetzlar und Mainz, 97 spielte er wieder als Schausp. in Weimar, 1806 begab er sich nach Moskau, dann nach Petersburg, Preßburg, durchzog Deutschland theils als Schausp. theils als Director, bis er 1817 einen festen Ruhesitz in Weimar fand, wo er 4 Jahre Regisseur war, und bis 1835 als Mitglied wirkte. H. hat seine Kenntniß in der Leitung des Bühnenwesens, über ein Vierteljahrh. erprobt und bewiesen; als Schausp. war er in vielen Rollenfächern, sowohl in der Oper als trefflicher Bassist, wie im Schausp. zu Hause. Komische Alte in den Opern, polternde Väter und Intriguants im Schauspiele, besonders aber Juden, waren das Fach, das ihm am meisten zusagte. Zu seinen besten Rollen, in denen er sogar seines Gleichen suchen dürfte, kann man rechnen: Papageno, den alten Ungar im rothen Käppchen, Borthal im Pumpernickel, Hasenkopf im Sonntagskinde, Kanzleidirector Löwe im Epigramm, vor allen ausgezeichnet aber war er als Jude Baruch in Dienstpflicht. Im Memoriren hatte er den Vorzug vor fast allen seinen Collegen. (Z. F.)

Hunold (Christian Fried.), geb. 1680 zu Wandersleben in Thüringen, ein unter dem Namen Menantes bekannter Dichter, im satyrischen und komischen Fache. Dem Vielschreiber Aug. Bohse ahmte H. mit Glück nach, und schrieb zunächst galante Romane. Sein unstätes Leben führte ihn auch 1700 nach Hamburg, wo die deutsche Oper blühte.

Er verband sich mit Postel, der für dieselbe als Dichter sehr thätig war, und mehrere seiner Opern und Singspiele, wie: Salome, Nebukadnezar u. a. (gedruckt zu Hamburg 1704 in 4.) fanden bei ihrer Aufführung daselbst großen Beifall. Eine literarische Fehde mit dem Epigrammatisten Wernike und ein satyrischer Roman, der auf angesehene Hamburger sich bezog, trieben ihn aus der Stadt. 1714 habilitirte er sich in Halle als Docent der Rechte, wo er auch bis an seinen Tod (1721) blieb. Als dram. Dichter ist er nur in seiner Beziehung zur Oper bemerkenswerth; auch ist die Vorrede zu seinen theatral. Gedichten (1706 Wien 2. Ausg. 1715) eine der vorzüglichsten Quellen für diesen Abschnitt der dram. Literaturgeschichte. 1731 schrieb Wedel anonym: Geheime Nachrichten und Briefe über Hrn. Menantes Leben und Schriften, gedruckt zu Cöln. (Dr. Sr.)

Husaren. Eine Gattung leichter Reiterei, die fast in allen Armeen vorhanden ist. Die H. tragen eine kurze Jacke mit Pelz (weshalb auch oft Pelz genannt) und Schnüren besetzt, darunter den Dollmann (s. d.), theils enge Beinkleider mit Schnüren und Borden und Stiefeln mit Quasten, theils gewöhnliche Pantalons und Stiefel. Sonst trugen sie hohe spitze Mützen mit Pelz, von denen ein Flügel zum Schutze des Kopfes und Nackens herabgeschlagen werden konnte; seit 1807 tragen sie meist Czackos. Neben dem Säbel hängt eine lederne Tasche mit Borden und dem Namenszuge des Fürsten. Außer dem krummen Säbel sind die H. mit Pistolen und Karabiner bewaffnet. (B.)

Hut (Gard.). Eine Kopfbedeckung für beide Geschlechter, bei den Männern jetzt meist von Filz, rund, mit einem abstehenden Rande und mehr oder minder hoch und spitzig, bei den Frauen im Sommer von Stroh, im Winter von Sammt, Seide, Zeug, Filz u. s. w. und nach der wechselnden Mode unendlich verschieden in der Form. Der H. ist eines der ältesten Kleidungsstücke; schon die Meder trugen einen spitzigen H., die Aethiopier dagegen einen platten mit breitem abstehendem Rande. Auch die Griechen trugen Hüte, besonders auf Reisen, von dickem grobem Tuch, eben so mit breitem Rande in den Theatern zur Abwehr der Sonnenstrahlen; der Petasos der Epheben war dem modernen H. ähnlich. Die Römer trugen den H. (pileus, petasus) bei Feierlichkeiten, Schauspielen und Festen; der pannonische H. aber, von rauhem Leder wurde bei den Kriegern eingeführt. Auch galt der H. als Zeichen der Freiheit und die Sklaven erhielten ihn bei der Freilassung. Die Kopfbedeckungen des Mittelalters waren entweder von Eisen, oder von leichtern Zeugen und hatten mehr Barret- und Mützen-Form; aber im 14., 15. und 16. Jahrh. kommen wieder H.-Macher

(Filzkappenmacher) vor; im 16. Jahrh. findet man auch Biberhüte, die als sehr seltene Luxusgegenstände zu kostbaren Geschenken benutzt werden. Zur Zeit Heinrichs IV. war der H. in Frankreich allgemein und zwar flach mit sehr breitem Rande, der an einer Seite aufgeschlagen wurde; in Deutschland, Holland und der Schweiz trug man den spitzigen H., der aus Spanien gekommen war, jedoch ebenfalls mit breitem Rande. Unter Ludwig XIV. wurde dieser Rand von 3 Seiten aufgeschlagen und so entstanden die 3eckigen Hüte, die bis zu den riesigen Incroyables ausarteten und lange Zeit in ganz Europa Mode waren. Nur die Schiffer schlugen blos 2 Seiten auf, um sich vor der Sonne zu schützen, woraus die besondere Gattung des Schifferh.s entstand. Da aber der riesige Haarbau (s. Haar) es nicht gestattete, den H. auf dem Kopfe zu tragen, so entstand der chapeau bas (s. d.). Nur die Krieger trugen den H. wirklich und verzierten ihn, wie es auch schon früher geschehen war, mit Kokarden, Agraffen, Tressen, Federn u. s. w. Die franz. Revolution wälzte auch die H.-Form um und die runden Hüte brachen sich allmählig in ganz Europa Bahn; nur die Offiziere in einigen Heeren tragen noch eine Art 3eckiger Hüte; auch hat die Convenienz noch hin und wieder den 3eckigen H. als Ceremoniekleidung beibehalten, der jedoch nur unter dem Arme getragen wird und so eingerichtet ist, daß er ganz flach zusammengelegt werden kann (Klappenh., Patenth. Claque). Außer der erwähnten symbolischen Bedeutung des H.s sind noch die geweihten, violet seidenen, mit Hermelin gefütterten und mit einer goldenen Schnur und Steinen gezierten Hüte zu erwähnen, die der Papst sonst in der Christnacht weihte, um sie an Große zu verschenken, die sich um den Glauben verdient gemacht hatten. Ehedem mußten auch die Banquerottirer in Frankreich einen grünen, in Deutschland einen gelben H. während ihrer Ausstellung am Pranger und dann das ganze Leben lang tragen. Ueber das Abnehmen des H.s s. Bedeckung des Hauptes. Vergl. auch Cardinalsh., Doctorh., Fürstenh., Grafenh. ꝛc. (R. B.)

Hutt (Johann), geb. 1773, starb als Canzlist bei der Polizeidirection in Wien 1809. Schrieb mehrere sehr ansprechende Lustspiele, unter denen Das war ich überall Beifall gefunden und verdient hat. Seine Arbeiten erschienen gesammelt unter dem Titel Lustspiele (2 Bde., Wien 1805—12; 2. Aufl. 1823). (M.)

Hyaden (Myth.), 7 Töchter des Atlas, vom Jupiter, um sie der Verzweiflung über den Tod ihres Bruders Hyas oder dem Zorne der Juno zu entreißen, zu ihren Schwestern, den Plejaden, unter die Sterne, am Kopfe des Stiers, versetzt, wo ihr Aufgang den Regen ankündet. (F. Tr.)

Hydra (Myth.), des Typhon und der Echidna Tochter, ein Schlangenungeheuer mit zahlreichen Köpfen, aus denen ein giftiger, tödlicher Hauch strömt. Sie haust im Lernäischen Sumpfe; ihre Erlegung gehört zu den 12 Thaten des Hercules. Ihr Name dient noch jetzt zur Bezeichnung des Verderbenbringenden. (F. Tr.)

Hygea (Myth.), die Göttin der Gesundheit, Tochter des Aesculapius, die schönäugige Beisitzerin Apollos. Ihre Statue fand sich gewöhnlich im Tempel ihres Vaters. Ihre Attribute sind eine Schale und eine Schlange, die entweder aus der Schale Futter nimmt, oder sich um ihren Leib oder ihren Arm, oder um einen Altar oder Baum windet, oder in ihrem Schooße ruht. Sie erscheint häufig in Begleitung Aesculaps. (F. Tr.)

Hymen, Hymenäus (Myth.), der Gott der Ehe, ein Sohn Apollos und der Calliope. Eine verbreitete Erzählung nennt ihn einen athenischen Jüngling armen Standes, welcher ein reiches Mädchen liebte. Einst mischte er sich, am Feste der Ceres, verkleidet unter die athenischen Mädchen, ward mit diesen von Seeräubern entführt, befreite seine Begleiterinnen, indem er die Räuber erlegte und erhielt zum Preis die Hand der Geliebten, die ihm die glücklichste Ehe seiner Zeit bereitete. Sein Name ward bei allen Hochzeitgesängen, die nach ihm Hymenäen hießen, gefeiert; wobei freilich zu zweifeln ist, ob nicht der Name dieser Gesänge zur Erdichtung seiner Person Anlaß gegeben habe. H. ist ein mit Majoran-bekränzter Jüngling, die Fackel in der einen, den Schleier in der andern Hand haltend, mit safrangelber Fußbekleidung oder auch ganz gelb gekleidet. (F. Tr.)

Hyperbel (Rhet.). Redefigur mit dem Charakter der Uebertreibung, wo von einem Gegenstande entweder mehr oder weniger ausgesagt wird, als ihm zukommt. Die H. darf nur mit großer Vorsicht und Sparsamkeit angewendet werden, weil sie leicht zur Carricatur ausarten und den Gegenstand, statt interessant, lächerlich machen kann. Die religiöse Dichtung der Inder, die orientalische Poesie im Allgemeinen, die talmudistische Sprach- und Anschauungsweise lieben, sich in den ungeheuerlichsten H.n zu ergehen. Auch in der span. dram. Poesie findet man deren viele, hier und da auch bei Shakspeare. Wenn Letzterer aber den Laertes im Hamlet in den ausschweifendsten H.n sprechen läßt, so verkenne man nicht, daß dies vom Dichter mit vollem Bewußtsein geschehen ist, indem er den bombastischen inhaltlosen Schmerz des hohlherzigen Laertes dem einfachen und wahren des Hamlet gegenübergestellt. Für komische Effekte ist die H. oft sehr brauchbar und besonders von Shakspeare mit großem Glück, wenn auch nicht immer auf gleiche Weise mit feinem Geschmack,

angewendet worden. Lustigkeit und Spottlust übertreiben überhaupt gern. Die ganze Figur des Fallstaff ist eigentlich nichts als eine H. Es ist eine H. wenn Heinrich den Fallstaff einen Fleischberg nennt, eine H. wenn Fallstaff jenen eine Aalhaut, eine getrocknete Rinderzunge u. s. w. nennt. Unsere Schausp. haben freilich aus Fallstaff einen Fleischberg gemacht, wollte man aber Shakspeare hier wörtlich nehmen, wie sollte man es anfangen, um Prinz Heinrich im Gegensatze als eine Aalhaut darzustellen? — Lobgedichte und Lobreden auf gekrönte Häupter, Feldherrn, Gelehrte, Geistliche u. s. w. wimmelten besonders in früherer Zeit von H.n, welche die Besungenen und den Besinger zugleich unbewußt lächerlich machten. Die lohenstein-hoffmannswaldausche Poesie strotzte von H.n. Auch in jüngster Zeit hat sich in die deutsche Lyrik und Dramatik ein zu gesuchtes Spiel mit Gleichnissen, Bildern und H.n eingeschlichen, welche entweder zu weit über den verglichenen oder damit ausgeputzten Gegenstand hinausragen oder unverhältnißmäßig kleiner sind als er. (M.)

Hyperion (Myth.), einer der Titanen, die älteste Personification des himmlischen Lichtes, Vater des Helios, der Selene und der Eos. (F. Tr.)

Hypermnestra (Myth.), s. Danaus.

Hyposcenium (Theaterwes.), s. Alte Bühne.

J.

I. Der 9. Buchstabe im Alphabet; seine Aussprache s. Aussprache der Buchstaben.

Icarus (Myth.), s. Dädalus.

Ideal (Aesth., von ἰδέα, Bild), Ur-, Musterbild, Vorstellung eines mit einer Vernunftidee übereinstimmenden Gegenstandes höchster Vollkommenheit, der wenigstens in dieser Weise in der Wirklichkeit nicht vorhanden, sondern von der Vernunft erzeugt, von der Phantasie in's Leben gerufen ist und bei dieser Operation alle zu individuellen Merkmale, welche ihn der gemeinen Wirklichkeit als angehörig bezeichnen könnten, verloren hat. J.e zu schaffen ist die höchste Aufgabe der Kunst. An jeden Künstler darf und muß die Forderung gestellt werden, daß ihm ein Urbild, ein Ur-J. vorschwebe, wenn schon er es nicht erreichen und nur ein Abbild seines Ur-J.s hervorbringen sollte. Berühmt ist

die Stelle bei Cicero, die auch das eben Gesagte trefflich zu erläutern dient: „Als Phidias die Statue der Minerva oder des Jupiter verfertigte, schränkte er sich nicht blos auf die Betrachtung eines Modells ein, um es nachzuahmen wie es ist, sondern in seinem Innern wohnte ein anderes Urbild höherer Natur (species pulchritudinis eximia quaedam) dessen Schönheit seine Blicke fesselte und seine Erfindung und Ausführung leitete." Ein neuerer Aesthetiker sagt: „Ueberhaupt und im Allgemeinen versinnlicht die Phantasie in 3 höchsten und letzten I.en die möglichst erreichbare Vollendung der menschlichen Natur; sie sind das I. des Wahren, des Guten und des Schönen. Das I. des Wahren kann man das theoretische, das I. des Guten das praktische und das I. des Schönen das ästhetische nennen." Nur von letzterem kann hier die Rede sein. Dieses I. ist, nach Weber, nicht etwas Unnatürliches, es ist nur von dem Natürlichsten das Vortrefflichste; es stellt nur in absoluter Einheit dar, was die Natur zerstreut und vereinzelt an individuellen Erscheinungen Unübertreffliches geleistet u. s. w. So finden sich alle Merkmale der männlichen Kraft und Schönheit in der I.-Statue des Apollo von Belvedere vereinigt, ohne daß diese unnatürlich erschiene, außerhalb der Grenzen der Möglichkeit gedacht werden müßte. Die raphaelischen Madonnen sind sämmtlich I.e weiblicher Schönheit; man halte ein weibliches Porträt aus der niederländischen Schule dagegen und man wird fühlen, welch ein Unterschied zwischen der idealisirenden und blos nachahmenden Kunst sei. In der Kunst zu idealisiren waren und sind die alten Griechen unübertroffen; auch die Personen in den Dramen des Aeschylus, Sophocles, Euripides sind idealische Gebilde. In der modernen Kunst überwiegt das Charakteristische, das psychologisch Wahre, welches aber immer um so höheren künstler. Werth haben wird, je mehr es von der bloßen Nachahmung der gemeinen Wirklichkeit zur idealen Darstellung aufstrebt. Man könnte auch von einem I.e des Häßlichen, des Bösen in der Kunst sprechen, insofern sich die künstler. Darstellung des Häßlichen, des Bösen, höheren artistischen Zwecken folgend, von der gemeinen Wirklichkeit und ihrer Alltäglichkeit und Trivialität losreißt und diese nur durchscheinen läßt. Franz Moor, Richard III. u. s. w. könnten in gewissem Sinne als Kunst-I.e des Bösen, Caliban, die griech. Satyren &c. als Kunst-I.e des Häßlichen betrachtet werden. Diese Erweiterung der modernen Kunst nach dem Gebiete des Bösen und Häßlichen hin hat allerdings den Begriff vom I. schwankend gemacht; daher sagt R. Marggraff (Vergl. dessen münchner Jahrbücher für bildende Kunst, Heft 1. S. 28): „In der unter dem Gesetz des Maßes vollzogenen Vereini-

gung des bestimmten, individuellen Inhalts mit der äußern Erscheinung des Kunstwerkes beruht dessen charakteristische Schönheit, und von einer andern, als einer solchen, darf im Gebiete der Kunst nicht die Rede sein. Was wir in's Unbestimmte hier I. nennen, ist nichts als diese maßhaltige, charakteristische Schönheit, und wir werden eine andere Kunst bekommen, wenn wir aufhören, von einer bloßen Schönheit und dem mißverstandenen I.e zu reden." Es ist wahr, daß das I.e sehr oft mißverstanden worden ist und die ausübenden Künstler zu einer bloß schematischen, linienmäßigen und gänzlich inhalt- und charakterlosen Auffassung und Darstellung der Schönheit verführt hat; aber noch größere Verirrungen haben bei Denjenigen stattgefunden, welche sich die genaue und Punkt für Punkt getreue Abbildung der gemeinen Wirklichkeit zur Aufgabe gemacht haben. Hier gilt Ulricis Erklärung: „Jene Durchsichtigkeit des gemeinen irdischen Daseins, Kraft deren die höhere, im Jenseit erst sich vollendende Harmonie, Schönheit und Wahrheit durch die diessettige Wirklichkeit bereits hindurchschimmert, ist daher nicht ein wirkliches Abweichen von der gemeinen Wirklichkeit, nicht ein abstraktes Verschönern der Form und des Inhalts, nicht ein Bessermachen der Menschen, wie sie einmal sind — dieß ist das falsche, manierirte Idealisiren woraus nur nichtige Dunstgebilde hervorgehen — sondern das wahrhaft I.e ist zugleich ein treues Conterfey des gemeinen, wirklichen Lebens, ein Spiegelbild der Natur und Geschichte, aber ein transparentes Bild, aus welchem das ewige Licht der Wahrheit und Schönheit herausstrahlt, in welchem die innere Vollkommenheit der Dinge, das höhere Leben, wozu sie sich erheben sollen, zugleich mit dargestellt erscheint." (H. M.)

Idylle (Hirtengedicht, Alleg.), eine weibliche Figur, die eine Feldschalmei, oder eine Panflöte in der Hand hält, das Haupt mit einem Kranze von Feldblumen gekrönt.

Iffland (August Wilhelm), geb. am 19. April 1759 zu Hannover von bemittelten Eltern. Er empfing früh den zweckmäßigsten Unterricht, den er indessen nicht so benutzte, wie er es später selbst gewünscht. Er kämpfte schon jetzt, ohne daß er es selbst wußte, den großen Kampf des Lebens mit der Kunst, aus dem er als ein glorreicher Sieger hervorging. Die Vorstellungen der Ackermannschen Schausp.-Gesellschaft weckten den ersten Funken in ihm, seine Familie wünschte, daß er sich dem Studium der Theologie widmen möge, er aber fühlte Abneigung gegen diesen Stand und sprach diese durch einen häufigen Besuch des Theaters, so wie dadurch aus, daß er das dort Gesehene zu Hause nachzuahmen suchte; der Widerstand der Eltern wurde immer

stärker, und da an eine Einwilligung nicht zu denken war, zerbrach er die Fessel, die ihn hielt und pilgerte nach Gotha, wohin Eckhofs glänzender Ruf ihn zog. In J.s Selbstbiographie ist das erste Zusammentreffen mit diesem Vater der Schauspielkunst, sein Engagement durch denselben und sein idyllisches Künstlerleben in Gotha mit Beck und Beil reizend beschrieben. Eckhof war ihm Freund und Vorbild. Als dieser starb und bald darauf das gothaer Theater aufgelöst wurde, folgte er 1779 dem Rufe des Freiherrn von Dalberg nach Mannheim. Hier war es, wo J. den Grund zu seinem Ruhme legte, und zu verschiedenen Perioden in Frankfurt a. M. und an andern Orten als Gast auftrat. Er hatte sich bald die Liebe des Publikums und des Hofes im hohen Grade erworben und manche Auszeichnungen wurden ihm zu Theil, von denen wir nur die erwähnen, als er bei der Vermählung des Prinzen Maximilian das Festspiel Liebe um Liebe auf die Bühne brachte, und dadurch ein Schauspiel im Schauspiel veranlaßte, das in den Annalen der mannheimer Kunstgeschichte stets unvergeßlich sein wird. Kurz vorher hatte er auch eine Reise nach dem Norden Deutschlands zu seinem großen Kunstgenossen Schröder unternommen, und während eines Gastspiels in Lübeck und Hamburg die entschiedensten Proben seines Talentes abgelegt. Die kriegerischen Ereignisse trieben J., der in Mannheim seine liebe Heimath gefunden und sich mit einem geliebten Weibe vermählt hatte, nach langem Widerstreben fort, wozu indessen auch das eingetretene gespannte Verhältniß zwischen ihm und dem Intendanten Freiherrn von Dalberg beitrug. Es ist nicht bekannt, auf welche Weise dasselbe entstanden, doch muß man bei zwei Männern solcher Art und Gesinnung wohl annehmen, daß Mißverständnisse obgewaltet haben; oder daß dritte Personen, die bei der Freundschaft dieser Männer zu verlieren fürchteten, dazu beitrugen, dieß Verhältniß zu untergraben. Diese beklagenswerthe Spannung, so wie die Ueberzeugung, daß eine Reorganisation des mannheimer Theaters unmöglich sei, vermochte J. 1796 ein Engagement in Berlin als Director des Nationaltheaters anzunehmen. Er traf daselbst ein, fand dieselbe Liebe und Anerkennung als Künstler, wie als Director u. ward 1811 zum General-Director aller königl. Schauspiele ernannt. Nach einem ehrenvollen Wirken, das für die Kunst die herrlichsten Früchte trug, starb er daselbst am 22. September 1814. — J. der Schausp. war eine der hervorragendsten Erscheinungen in dem Gebiete der Kunst. Er hatte die drei größten Meister gesehen, welche das Theater bis dahin besessen hatte: Ackermann, Eckhof, Schröder. Auf dem schönen Grunde, den diese drei Lieblinge der Thalia zu einem soliden Kunstbau gelegt hatten, baute J. weiter fort. Es war ihm nicht ge-

nug, zu gefallen; er selbst wollte wissen, und Alle sollten es mit ihm wissen, weshalb er gefallen habe. Seine Rollen waren wie aus einem Guß und er mußte sich erst genau von der Nothwendigkeit überzeugt haben, ehe er an irgend einer Darstellung etwas abänderte. Kein Wunder daher, daß es ihm gelungen ist, sich bis zu einer solchen Kunsthöhe zu erheben. Von der Natur weniger zur Darstellung heroischer Charaktere berufen, leistete er in chargirten Rollen, namentlich im hochkomischen Fache, das Vorzüglichste. Dies verdankte er der Kritik und er war ein lebendiges Zeugniß von der Wahrheit des Lessing'schen Ausspruchs: daß man nur durch die Kritik zu einem klaren Bewußtsein in der Ausübung der Kunst komme. Wer dies bis jetzt noch nicht gefühlt hat, der nehme nur die kleinen Schriften J.s zur Hand, die sich in seinen Theater-Almanachen und an andern Orten zerstreut finden. Wie sicher wußte er die einzelnen Figuren eines Schauspiels zu zergliedern und sie dem Leser so klar vor das Auge zu stellen, daß selbst der mittelmäßige Schausp. es wagen durfte, nach diesem ihm gegebenen Thema zur Darstellung zu schreiten. Hierher gehören seine Mittheilungen über den Charakter des Geheimenrath Mantel im Lustspiele die Hausfreunde, der Bürgermeister Staar, Franz Moor, Egmont in der Trauinscene u. s. w. Aufsätze, die es wohl verdienten, mit mehreren andern gesammelt und jungen Schausp.n in die Hand gegeben zu werden. — Auch als dram. Dichter hat J. Beachtenswerthes geliefert. Seine Schauspiele, die sich auf allen Repertoir's heimisch machten, befinden sich nur zum kleinsten Theil noch auf denselben. Wie ihm die Natur die äußern Mittel zum Heldenspieler versagte, so versagte sie ihm auch hohe Dichterkraft und wahrhaft poetische Begeisterung. Aber in Darstellungen aus dem bürgerlichen Leben leistete er sehr vieles Werthvolle. Sie sind sammt und sonders — mögen sie jetzt auch breit, langweilig und wer weiß was sonst noch — genannt werden, die besten Probirsteine für die ächte Darstellungskunst, die dem jungen Schausp. stets den Weg der Wahrheit und Natur an die Hand geben. Daher wäre es wohl zu wünschen, daß sich bei jeder Bühne ein mit den Interessen der Kunst vertrauter Mann befände, der von Zeit zu Zeit ein solches Stück für die jetzigen Bedürfnisse des Theaters einrichtete, es mit Sorgsamkeit einüben ließe und dem Publikum zeigte, wie weit man es noch in der Darstellung ungeschminkter Wahrheit zu bringen vermöge. Bis in die neueste Zeit hinein hat man nur die Jäger, Dienstpflicht, die Advokaten, der Spieler, Verbrechen aus Ehrsucht, die Mündel, die Hagestolzen, Elise Valberg und einige a. dem Repertoir er-

halten. Und doch schrieb derselbe J. Erinnerung, der Herbsttag, die Künstler u. a. m., die nicht minder werthvoll sind. Seine gesammelten dram. Schriften erschienen bei Göschen in Leipzig, 16 Bände (1798—1802). Hieran schließen sich die neuern dram. Werke, Berlin 1807, 1 Bd. — Eine Auswahl der bessern Stücke wurde in 11 Sedezbänden von der obgenannten Verlagshandlung 1827—28 veranstaltet. Seine Beiträge für die deutsche Schaubühne erschienen in Berlin 1807—12, 4 Bde. — J. als der Leiter einer Kunstanstalt, steht als ein schönes Muster da. Man wirft ihm zwar ein etwas eigenmächtiges Verfahren vor, aber ohne eine Art von Despotie ist eine solche Anstalt nicht wohl zu regieren. Was er in dieser Beziehung that, ist von den Zeitgenossen gewürdigt worden, und steht zum Theil noch jetzt als unwandelbare Norm fest. Seine Präcision, sein Ernst bei den Proben war musterhaft. Er wirkte für die Kunst, der er sein Leben gewidmet hatte, mit rastlosem Eifer und nichts war ihm zu theuer, wenn es galt, ihre Interessen zu vertheidigen. Er sorgte für die Individuen, die sich ihr widmeten und hat Manchem ein beneidenswerthes Loos, ein sorgenfreies Alter bereitet. Möge sein Name und sein Wirken den Genossen der Kunst stets heilig bleiben. (Vergl. J.s Selbstbiographie, vor dem ersten Bande seiner gesammelten Werke.) (H. S.)

Ihler (Joh. Jac.), geb. zu Breina in Nieder-Hessen um 1775, wurde, trotz einer entschiedenen Neigung zur Poesie, aus Armuth Posamentirer, verließ jedoch dann dieses Geschäft und wurde Souffleur am Theater zu Frankfurt; hier machte er seine ersten poetischen Versuche und schwang sich zum Kassirer, Oekonomen und Theaterdichter hinauf. Die musterhafte Verwaltung dieser Stellen, verschafte ihm 1808 nebst dem Director Schmidt die Direction des Theaters, die er mit Umsicht und Sachkenntniß eine Zeitlang führte; dann zog er sich ins Privatleben und starb 1827 zu Frankfurt. J. hat viel für die Bühne geschrieben, doch wurden seine Stücke bald vergessen. Seine Werke erschienen gesammelt in 3 Bänden. Frankfurt 1828. (R. B.)

Ilgener (Peter Florenz), geb. um 1730. Ein Schausp. der sich um die Erhebung des deutschen Theaters große Verdienste erworben. Nachdem er um 1750 zum Theater gegangen war, begründete er um 1755 eine Gesellschaft, mit der er 20 Jahre am Rheine, in Franken, Würtemberg und den kleinen Fürstenthümern Mitteldeutschlands umherzog. 1775 kam er nach Rostock und Schwerin und führte dort die Direction bis 1779, wo er in Güstrow fallirte. Später versuchte er zwar sein Glück mit einer neuen Gesellschaft, fand aber nur in kleinern Städten Mitteldeutschlands Aufnahme und starb 1788 zu Gautsch bei Leipzig. Als Ko-

miker war J. höchst drollig und gewandt, in trag. Rollen dagegen steif und pedantisch. Als Director suchte er durch Marktschreierei und große Anreden auf den Zetteln zu wirken und fröhnte am Schlusse seiner Laufbahn dem Unsinne und der Rohheit eben so sehr, als er am Anfange derselben gegen diese anstrebte. (R. B.)

Illumination (Techn.). Ist dergleichen als Decoration nöthig, so bringt man entweder transparente Vorsetzstücke an, auf denen beliebige Formen und Arten derselben abgebildet sind, so daß man sie mit den schon vorhandenen, dahinter aufgestellten Lampen beleuchtet; oder man hängt buntfarbige Papier=Ballons in Form von Früchten, Blumen, Namen, Arabesken symmetrisch an Bäume, Statuen, Pilaster der Säulen u. s. w., versieht sie entweder mit Lichtern, Talgnäpfchen, oder kleinen besonders dazu angefertigten Lampen. Glaslampen mit Oehl gefüllt oder freistehende Talgnäpfchen anbringen zu wollen ist nicht rathsam, theils wegen der Feuergefährlichkeit solcher Vorrichtungen, theils wegen des unvermeidlichen Oehl= und Talgdunstes, wenn diese Brennstoffe frei verbrennen. Sollen ganze Fenster an Gebäuden oder große Garten=Perspektiven illuminirt werden, so thut man am Besten, diese durch Transparente an den Decorationsgegenständen selbst hervorzubringen, weil nicht allein die Erleuchtung durch die gewöhnlichen Theaterlampen wohlfeiler ist, sondern auch die von der Decoration bedingte Perspektiven besser erreicht wird. Das Großartigste in dieser Beziehung hat wohl auf der Bühne die letzte Decoration des Ballettes Kia=ring in Berlin geboten, wo auf die eben angegebene Art über 20,000 Lampen zu brennen schienen uud theilweis wirklich brannten. Wird bei J. der Bühne wie in Oper und Ballet nicht auf einen besonderen scenischen Effekt gerechnet, sondern ist sie, wie im Vielwisser, in den Lotterielisten u. s. w. nur Requisit, so thut man gut, sich mit der Andeutung zu begnügen z. B. eine Seite des Hintergrundes, den Anfang einer Allee, das Portal eines Gebäudes zu illuminiren, durch Beleuchtung hinter den Coulissen aber die weitere Ausdehung der J. dem Publikum nur anzudeuten. (L. S.)

Illusion (Aesth. von illudere, täuschen), eigentlich Sinnentrug, Täuschung der Sinne, daher optische J., (vom Gesicht), akustische J. (vom Gehör). Die ästhetische J. ist Kunsttäuschung mittelst der Einbildungskraft. Den Begriff der J. in theatral. Vorstellungen hat Goethe dahin bestimmt und eingeschränkt, daß er nicht als wirkliche Täuschung zu fassen sei, daß vielmehr bei der Vorstellung der Begriff der Nachahmung, der Gedanke an Kunst immer lebhaft bleibe und durch das geschickte Spiel nur eine Art selbstbewußter J. hervorgebracht werde. (M.)

Imagination (von imago, Bild), s. Einbildungskraft und Phantasie.

Imaginiren, Bilder entwerfen; imaginirt oder imaginär, was der Einbildungskraft seine Entstehung verdankt. (K.)

Imitation. Nachahmung, Nachbildung. In der Musik solche melodische Phrasen, welche eine der ausführenden Instrumental- oder Vocalstimmen einer anderen nachahmt. In der Schauspielkunst die Nachahmung eines Menschen in Sprache, Haltung und Gebehrde. Wenn Falstaff in der 3. Scene des 2. Aktes Heinrichs IV. 1. Theil den König, Lanzelot den Ruf des Shylock: He sag ich Jessika! Bartolo im Barbier von Sevilla das „danke, danke!" der Rosine im Finale des 1. Aktes nachahmt, so erscheint es erlaubt, die Stimme und Gebehrde der Darsteller jener Rollen durch genaue J. dem Publikum im Sinne der Parodie (s. d.) vorzuführen. Geht indessen die J. nicht aus der Vorschrift des Dichters hervor, oder findet sie in Charakter und Situation nicht ihre vollständige Begründung, so ist sie eben so tadelnswerth als das Copiren lebender Personen und verweisen wir in dieser Beziehung auf das unter Copiren bereits Gesagte. (L. S.)

Immermann (Karl), geb. 1796 zu Magdeburg; sein Vater, der ein städtisches Amt bekleidete, war ein strenger, ja harter Mann; in dieser Schule reifte J. zu jenem abgeschlossenen Ernste heran, der sein späteres Leben charakterisirt und welche, seinem eigenen Geständniß nach, die Basis alles dessen geworden ist, was er als Dichter und Staatsbürger gewirkt hat. Ungeachtet dieser Strenge fand der Knabe doch Zeit, sich mit dichterischen Versuchen zu beschäftigen. Kaum 12 Jahre alt schrieb er Geburtstagsgedichte, im 16. Jahre einen Roman und ein Drama Prometheus; auch besang er Heinrich Kleist's Tod. 1813 lernte er auf der Universität Halle die Schausp. aus Goethe's Schule kennen, deren Darstellungen ihn begeisterten. Die kriegerische Zeit verhinderte ihn, an die Realisirung seiner Pläne zu denken; er ergriff die Waffen, und wohnte dem Feldzuge von 1815 bei, nach dessen Beendigung er auf die Universität Halle zurückkehrte. Hier entstand nun die Deutschthümelei, der sich J. kräftigst widersetzte, wodurch er sich den Haß vieler Studierenden zuzog, die seine Schrift: Ueber die Streitigkeiten der Studierenden in Halle (Leipzig 1817) beim Wartburgfeste verbrannten. Nach Magdeburg zurückgekehrt, trat er als Referendar in den Staatsdienst, kam später als Auditeur nach Münster und 1827 als Landgerichtsrath nach Düsseldorf. In dieser Zeit trat er mit einer ansehnlichen Reihe größtentheils dram. Dichtungen auf, die bei den poetisch Gesinnten mannigfachen Anklang, aber auch

eben so viel Widerspruch fanden. 1821 erschienen: die Prinzen von Syrakus, ein Lustspiel; sodann die 3 Trauerspiele: das Thal von Ronceval, Edwin und Petrarca, seine Gedichte und der Halbroman: die Papierfenster eines Eremiten. Diesen folgten (1822) das Trauerspiel: Periander und sein geistvollstes Lustspiel: das Auge der Liebe (1824). Angeregt durch Pustkuchens Wanderjahre entstand um diese Zeit auch das frische schöne Trauerspiel vom Pater Brey, dem falschen Poeten, ferner Cardenio und Celinde und das Trauerspiel in Tyrol (1827). Außerdem lieferte J. in dieser Zeit noch das kräftige Trauerspiel: Kaiser Friedrich II., die Lustspiele: die Schule der Frommen, die schelmische Gräfin, die Verkleidung, der Carneol, und die Somnambule. Der belebende Umgang mit Künstlern wie Schadow und jungen Dichtern schmolzen in Düsseldorf J.'s meist strenges Wesen und die alten Träume von der Wiederbelebung des deutschen Theaters beschäftigten ihn auf's Neue. J. übernahm die Leitung des dortigen Theaters und vermochte durch Begeisterung, guten Willen und eiserne Strenge treffliche Leistungen herzustellen; nach einem Jahre aber legte er die Theaterdirection nieder und trat in seine amtliche Stellung zurück (s. Düsseldorf). 1832 erschien J.'s großartigste dram. Dichtung, die Trilogie Alexis und (1833) die tiefsinnige Mythe Merlin, dem sein Reisejournal folgte, eine geistreiche Zusammenstellung von Erlebnissen und Besprechungen über Kunst und Leben, endlich (1836) der Roman: die Epigonen. J.'s letzte Tragödie die Opfer des Schweigens ward in Berlin und Weimar aufgeführt, konnte aber ungeachtet ihrer großen Schönheiten sich nicht auf der Bühne halten. Am glänzendsten und von einer ganz neuen Seite zeigte sich J. in dem Romane Münchhausen. Jetzt erkannte man den Edelstein, welchen die Nation in dem so lange nur spärlich anerkannten Dichter besaß. Auch J. selbst trat in ein freundlicheres Verhältniß namentlich zu jüngeren Schriftstellern, während er seinen bisher innigen Verkehr mit Uechtritz, ein flüchtiges Zusammentreffen mit Grabbe und ein größtentheils briefliches Freundschaftsverhältniß mit Michael Beer abgerechnet, fast alle literarischen Verbindungen absichtlich vermieden hatte. Er legte sein Amt nieder, besuchte auf einer Reise Weimar, wo er sich längere Zeit aufhielt und verheirathete sich 1839. Dann kehrte er zurück nach Düsseldorf, um seine Memoiren zu schreiben, wovon der 1. Band 1840 erschien, als ein Schlagfluß am 25. Aug. 1840 seinem Leben plötzlich ein Ende machte. Seine Streitigkeiten mit Platen, in Folge deren er den im Irrgarten der Metrik umhertaumelnden

Cavalier schrieb, gingen nicht von ihm selbst aus, nur Verhältnisse zogen J. mit hinein und nöthigten ihn zu einer Antwort auf Platens Angriffe. — Seine gesammelten Schriften erschienen in 9 Bänden (Düsseldorf 1834—39). Als dram. Dichter ist J. zu schroff im Gestalten, als daß er bei dem gegenwärtigen Stande des deutschen Theaters mit Glück für die Bühne wirksam hätte sein können. Alle seine Dramen sind ernst und entschieden, wie J.'s Charakter war. Was ihn als Menschen und Schriftsteller so hoch stellte: die Gesinnung, schadete ihm am meisten in seinem dram. praktischen Wirken, ein Unglück, wogegen es in der Zeit kein Mittel zu geben scheint. Erwähnenswerth dürfte noch sein, daß J.'s Vorfahren unter Gustav Adolph aus Schweden nach Deutschland kamen; sein Stammvater hieß Peter J. und war Sergeant im schwedischen Heere, wo er für die protestantische Freiheit in der Schlacht bei Lützen mitkämpfte und sich später bei Magdeburg niederließ. (E. W.)

Impressario. Name des Directors einer ital. Schausp.-Truppe, gleichbedeutend mit Unternehmer. Der merkwürdigste Impressario ist Barbaja (s. d.) in Neapel, der fast die ganze ital. Oper unter seine Botmäßigkeit gebracht hat (L.)

Impromptu (franz., eigentlich in Bereitschaft). Ein Schnellgedanke, eine Stegreifwitz. Schon in dem Art. Extemporiren ist besprochen, was für und wider die Berechtigung des Schausp.s von verschiedenen Seiten angeführt wird. Das J. unterscheidet sich nun wesentlich von dem Extemporiren im Allgemeinen dadurch, daß es unmittelbar auf einen unerwarteten Vorgang oder Rede folgt. Extemporiren kann der Schausp. nach vorheriger Ueberlegung, das J. aber muß jedenfalls den unzweifelhaften Stempel der Augenblicklichkeit tragen. So kann es häufig als Entschuldigung eines Fehlers, einer vorkommenden Ungeschicklichkeit dienen und entwaffnet dann die Strenge des Publikums. Das J. ist vorzugsweise Eigenthum des komischen Schausp.s und oft bei geistiger Befähigung desselben seine wirksamste Kraft. Es bedingt Geistesgegenwart und Bühnengewandheit, mehr aber noch als diese schon errungene Haltung beim Publikum. Unerschöpflich in oft schlagenden, meist wirksamen J.s ist Beckmann in Berlin, der mit außerordentlicher Gewandheit dem Wort oder der Gebehrde des Mitunterredners, der Decoration, den Requisiten ein J. abzugewinnen weiß. (L. S.)

Improvisiren (Aesth.). Ueber einen gegebenen oder gewählten Stoff aus dem Stegreife sprechen, gewöhnlich besonders beim J. in Reimen mehr ein Beweis mechanischer Fertigkeit in der Handhabung der Sprache, als des dichterischen Genies. Im Allgemeinen i. die südlichen Völker besser als die nordischen, da ihre Phantasie lebhafter, ihre Sprache

18*

melodischer und mehr zur Versification geeignet ist. Rosa Taddei, Giani, Sgrizzi und Bindocci sind in Italien durch J. berühmt geworden, in Deutschland haben sich Prof. Wolf und Langenschwarz mit Glück darin versucht. Beim Schausp. verwechselt man sehr oft J. und Extemporiren (s. d.). (B.)

Inconvenienz. Die Convenienz ist eine zu sklavische Ausführung des derben Herkömmlichen, welches in sogenannter deutscher Biederkeit seine Bemäntelung findet; dieses Festhalten am Herkömmlichen wird auf der Bühne zur J., zur Qual, erschafft manche Unbilde im Theaterleben und die Kunst selbst ist durch sie gefährdet. Von der Beobachtung des Schicklichen auf der Bühne, in der äußeren Erscheinung und Darstellung, als erste Bedingniß sei hier nicht die Rede; seine Nichtbeachtung wird von dem Zuschauer gewöhnlich in selbem Augenblicke gerügt; wenden wir uns dagegen zu Undingen, ja zu Entwürdigungen, die unter dem Deckmantel der Convenienz, Kunst und Künstlerleben verunzieren. Was ist das kunsttödende Rollenmonopol anders, als eine J.? von der Direction der Ueblichkeit oder Bequemlichkeit wegen begünstigt, von dem Schausp. aus Arroganz in Anspruch genommen. Graf Brühl hob dieses Monopol auf und Schröder schrieb schon in seinen Gesetzen: „Niemand halte es für Kränkung, wenn die Direction mit Rollen wechselt, oder eine, von dem Einen schon gespielte Rolle, einem andern zutheilt, denn man kann in der einen Sache vortrefflich und in der andern sehr mittelmäßig sein u. s. w." Größtentheils hat dies alles wieder sein Grab gefunden und es taucht jetzt nur selten und als große Ausnahme das kunstfördernde Alterniren (s. d.) auf. Es ist hier der Ort nicht zu untersuchen, in wie fern ein solches Alterniren auch nachtheilig wirken könne, doch ist wohl über die Barbarei des Rollenmonopoles nur eine Stimme. Es vermehrt die Aufhebung desselben allerdings die Verantwortlichkeit der Direction, die prüfend bei Ausübung des ihr zuständigen Rechtes verfahren muß, sie gleicht aber auch dadurch die Beschwerden der Mitglieder aus und giebt den Beweis, daß es ihr lediglich um Sache der Kunst und um ein Fortschreiten in derselben zu thun sei; hätte jenes Monopol nie bestanden, so würde das Publikum, das jetzt zur Partheinahme angeregt wird, sich eines edeln Wettstreites auf der Bühne erfreuen; dieser wäre Convenienz geworden, die Achtung für den Künstler dadurch gestiegen, und Kunst wie Publikum hätten gewonnen. Zur Einführung dieser Convenienz kann der Künstler selbst am füglichsten beitragen; man vereinige sich also dazu, und das größte Hinderniß ist aus dem Wege geräumt. — Wie im Griech. Heuchler und Schausp. das-

selbe Wort bezeichnet, wie die Darstellungskunst jene Kraft der Heuchelei auf der Bühne bedingt, so wenig darf und soll sie bekanntlich das bürgerliche Leben in Anspruch nehmen, und doch ist auch sie eine theatral. J. geworden. Begrüßt der reisende Künstler einen fremden Kunstverein, so folgt nach den Kartenübersendungen der persönliche Besuch, bei welchem dann die gegenseitigen Complimente so flach, obenhin, als convenienzmäßig erfolgen, daß neben ihnen die Scene in Künstlers Erdenwallen, leider nicht als Charge zu betrachten ist; hier aber ist es jedem ehrliebenden Künstler selbst in die Hand gegeben, ob er diese schmähliche Convenienz beobachten will, oder nicht. Nicht so ist es, mit einer anderen, möglicherweise noch entwürdigendern, nämlich mit den Besuchen bei der Kritik, bei Redactoren u. s. w.; nicht so mit den dem Fremden aufgedrungenen Abonnements und andern abgedrungenen Contributionen, die förmlich in unserer Zeit in ein System gebracht werden. Der achtungswertheste Künstler, der dieses Treiben verabscheut, zuckt die Achseln und bequemt sich, muß sich oft zu dieser entwürdigenden J. bequemen, hat er nicht Resignation genug, die Folgen geduldig zu tragen. Auch dieses Uebel kann nur durch die Schausp. selbst gehoben werden und es wäre schon ein großer Schritt geschehen, könnten sie sich dazu vereinigen, die angeführten Cardinalsünden einer sogenannten Convenienz aus der Welt zu schaffen. (C. L.)

Incroyables (Gard.), s. Hut.

Indianisches oder auch **bengalisches Feuer,** weil die Engländer es in Bengalen fanden, eine außerordentlich helle Flamme, die die Gegenstäude in der Nähe tageshell beleuchtet und auf viele Meilen weit zu sehen, deshalb zu Feuersignalen besonders geeignet ist. Nur das weiße F. ist eigentlich ind. oder beng., die anders gefärbten hat die europäische Feuerwerkskunst erfunden. Das weiße i. F. besteht aus 24 Theilen Salpeter, 7 Th. Schwefelblumen und 2 Th. rothem Arsenik, die einfachste und zweckmäßigste Mischung, die allen andern complicirtern vorzuziehen ist. Außerdem hat man blaues i. F. bestehend aus einer Mischung von 25 Th. Salpeterschwefel, 25 Th. Chlorkalischwefel, 10 Th. schwefelsaurem Kali und 10 Th. schwefelsaurem Kupferoxyd=Ammoniak; oder aus 10 Th. Salmiak und 20 Th. kalcinirtem Kupfervitriol. Dieses Feuer ist tiefblau. Heller ist das sogen. chin. Blaufeuer aus 28 Th. Salpeter, 7 Th. Schwefel, 1 Th. weißem Arsenik und ½ Th. Reismehl bestehend, welche Ingredienzien mit Wasser zu einem Teige geknetet werden; doch kann dieses Blaufeuer seiner Schädlichkeit wegen nur im Freien benutzt werden. Mischt man zu dem weißen Feuer einen Zusatz von

Auripigment, so erhält man gelbes Feuer, welches jedoch nur in völliger Dunkelheit wirksam ist; neben dem Lampenlicht verschwindet die Farbe fast gänzlich. Grünes Feuer macht man auf sehr verschiedene Art; 1) ganz einfach, indem man Papier mit einer Grünspan-Auflösung tränkt, es trocknen läßt und anzündet. 2) Durch eine Kupferauflösung in Naphta oder Salmiakgeist; 3) durch eine Auflösung von Sedativsalz in Spiritus; 4) durch eine Mischung von 1 Th. Schwefelblumen mit 10 Th. Sedativsalz oder 10 Th. cubischem Salpeter; 5) mit 3 Th. Vitriolöl und 1 Th. Borax, worauf warmes Wasser gegossen wird, welches man bei gelinder Wärme verdünsten läßt; das Pulver, das am Boden bleibt, wird mit Spiritus gemischt, den man dann anzündet; 6) ein sehr tiefes Grün geben 16 Th. salpetersaurer Baryt, 4 Th. Schwefel und 16 Th. Chlorkalischwefel; eben so 7) 2 Th. Grünspan und 1 Th. Salmiak, beides wird pulverisirt, dann 2 Th. weißes Pech geschmolzen dazu gemischt und das Ganze wieder pulverisirt. Die beiden letztern Mischungen sind für die Bühne besonders zu empfehlen. Rothes Feuer: 1) das Lewinsche ist das gebräuchlichste und besteht aus: 22 Th. Strontian. nitric, 2 Th. Kali muriat. oxygen., 6 Th. Sulphur. depurat., 3 Th. Schießpulver und 1 Th. Kohlenstaub. Der Stronzian wird allein gerieben und getrocknet, die andern Ingredienzen werden ebenfalls gerieben und das Ganze dann gemischt; 2) 26 Th. salpetersauern Stronzian, 8 Th. Schwefel, 12 Th. Chlorkalischwefel; 3) 40 Th. salpetersauern Stronzian, 13 Th. Schwefelblume, 5 Th. chlorsaurer Kali, 4 Th. Schwefelantimonium und 3 Th. Kohlenpulver; 4) 53 Th. trocknen salpetersauren Stronzian, 16 Th. Schwefel und 25 Th. Chlorkalischwefel. Lichtroth, fast Rosa wird das Feuer von 50 Th. Salpeterschwefel, 50 Th. Chlorkalischwefel 8 Th. Schießpulver und 25 Th. Kreide. Die Anwendung des i. F.s auf der Bühne erheischt stets die größte Aufmerksamkeit und Vorsicht, da sonst alle Mischungen der Gesundheit mehr oder weniger nachtheilig sind, und besonders der Dampf derselben Beschwerden verursacht. Beim Abbrennen nimmt man am Besten ovale oder länglich 4eckige Schüsseln von Eisenblech, auf diese schüttet man die wohl getrocknete Masse in langen schmalen Streifen, die man an einem Ende mit dem Zündfaden anzündet. Diese Schüsseln werden zwischen den Coulissen so gestellt, daß sie die Gegenstände oder Gruppen u. s. w. frei beleuchten. Soll die ganze Bühne mit i. F. beleuchtet werden, so wird gewöhnlich zwischen jeder Coulisse und im Souffleurkasten eine Flamme angezündet. Zum Aufbewahren des i. F.s sind gut verschlossene Holzbüchsen, oder Glasflaschen am geeignetsten. (J. C. S.)

Indische Musik. Wie alle schönen Künste so ist

auch die Musik in Indien göttlichen Ursprungs. Aber troz dieser hohen Abkunft und trotzdem, daß die Indier größere Wunder annehmen, die ihre Musik hervorgebracht hat, als das ist, welches Orpheus damit hervorrief, indem sie behaupteu, daß ihre Gesänge den Winter in Frühling, den Regen in Sonnenschein verwandeln — ist die i. M. nicht viel höher als die chinesische zu schätzen. — Seit Jahrtausenden ist dieses Volk im Besitze musik. Systeme, die fast unsere gesammte Musik-Wissenschaft enthalten; aber eben so lange sind diese Systeme in den Händen einer tyrannischen Priesterkaste, die sie zwar als Heiligthum aufbewahrt, aber nicht pflegt und fortbildet. So ist die praktische Ausübung der Musik unendlich weit hinter diesen Systemen zurück geblieben und der Spektakel eines ind. Orchesters sowohl, als ind. Gesänge klingen dem europäischen Ohre nicht wie Musik. Im melodischen Theile ist die i. M. ziemlich ausgebildet, die Harmonie dagegen fehlt ihr gänzlich. Instrumente haben die Indier fast eben so viele, wenn auch nicht so barokke, wie die Chinesen. Die Ausübung der Musik ist fast durchaus religiöser Art; alle kirchlichen Feste erfordern wie die Tänze der Bajaderen Musik. Auch dem Schauspiele war sie von jeher eine dienende Begleiterin, doch scheint sie in dieser Beziehung auch eine Art höherer Bedeutung erlangt zu haben, da schon vor undenklicher Zeit der weise Bherad die Natacs, Dramen mit Gesang und Tänzen erfand. Welcher Art aber diese ind. Opern sind, vermögen wir nicht anzugeben. Vergl. Jones, über die Musik der Indier, deutsch von Dalberg (Erfurt 1802). (7.)

Indisches Theater. Die Hindu leiten den Ursprung ihres Theaters bis zu den Göttern hinauf, von denen schon die Gandharba und Apsarasa, d. h., Genien und Nymphen von Indras Himmel dreierlei Arten von Stücke aufführten, nämlich (Natja), Schauspiele (Nritja), Pantomimen und (Nritta) Ballette. Der Entdecker dieser himmlischen Dramen, Pantomimen und Ballette war Rharata, vermuthlich der älteste dram. Schriftsteller, welcher die Kunst in ein geregeltes System brachte. Eine der ältesten indischen Dramaturgien ist die Dasa Rupaka aus dem 11. Jahrh. unserer Zeitrechnung. Die allgemeine Benennung aller dram. Werke ist Rupaka, von Rupa: Form, weil dieselben den Charakteren, Gefühlen, Leidenschaften Form geben. Sie werden in Rupaka, Stücke des 1. Ranges, und Uparupaka, Stücke des 2. Ranges eingetheilt. Jene zerfallen in 10, diese in 18 Unterabtheilungen. Die 1. ist die Nataka, eine eigenthümliche Gattung Komödie und Tragödie, die sich mit der span. und engl. Komödie des 16. und 17. Jahrh.s vergleichen läßt. Die Hauptpersonen in diesen Dramen sind

Götter, wie Krischna; Halbgötter, wie Rama, und Könige, wie Duschmanta. Bemerkenswerth ist die Abwesenheit jeder tragischen Katastrophe, da der Tod eines Helden weder auf dem Theater Statt finden, noch erwähnt werden darf. Die dram. Schicklichkeit wird auf dem i. Th. so streng gehandhabt, daß Herausforderungen, Verwünschungen, Verbannungen, Entwürdigung und Volkselend niemals vorkommen dürfen, noch weniger aber Schlagen, Küssen, Essen, Schlafen, Baden, Salben und Vermählungsfeierlichkeiten. In Hinsicht der Länge übertreffen die ind. Dramen die längsten griech. Die größten Meisterstücke der ind. Dramatik z. B. Sakontala, Mudra, Rackschasa, gehören zu der Gattung der Nataka. — Die 2. Abtheilung heißt Prakarana, worin die Handlung in den mittlern Ständen der Gesellschaft vorgeht; die 3. Trotaka ist allegor. und spielt gewöhnlich in 5, 7, 8 oder 9 Akten. Die übrigen Unterabtheilungen lassen sich ohne genaue Kenntniß der ind. Literatur gar nicht unterscheiden. — Jedes ind. Schauspiel hat einen Prolog, der unmittelbar in das Stück einleitet; gesprochen wird derselbe stets vom Vorsteher der Schausp.-Truppe und einem Schausp., oder einer Schauspielerin. Den Prolog eröffnet ein Gebet oder eine Segensformel in 2 oder 3 Stanzen, worauf der Dichter von den Vortrefflichkeiten des Stückes spricht und sich ungenirt selbst lobt; der Schluß des Prologs endlich bereitet den Zuschauer auf die unmittelbare Erscheinung der handelnden Personen vor. In der Regel bleibt die Scene nie leer, der Ort wird nie gänzlich umgeändert; bei Unterbrechungen, die indessen nur ausnahmsweise vorkommen, treten 2 Personen, der Dollmetscher (Wischkambhaka) und der Einführer (Prawesaka) vor und unterhalten die Zuschauer, indem sie von der Ursache der Unterbrechung Rechenschaft geben. Dieser Wischkambhaka ist eine Art von Arlecchino oder Clown. Die Zahl der Akte (Anka) wechselt von 1—10. Der Hauptheld aller Stücke, Najaka, zerfällt in 4 Klassen, nämlich Lalita, der Fröhliche, Leichtsinnige; Santa, der Artige, Tugendhafte; Dhirodhatta, der Hochstrebende, zugleich aber auch Gemäßigte und Feste; Udhatta, der Feurige und Ehrgeizige. Jede dieser Klassen hat wieder 12 Unterabtheilungen, die mit möglichster Genauigkeit das Kastensystem der Hindu auch in die Poetik übertragen. Derselbe Fall tritt bei den Heldinnen ein, die in 8 Unterabtheilungen, jenachdem sie schön, liebenswürdig und tugendhaft sind, zerfallen. Außer dem Helden und der Heldin giebt es noch Pitamerdha, der Freund und Vertraute des Helden; Pratinajaka, der Widersacher des Helden, der Intriguant; jeder kann sein eigenthümliches Gefolge und Dienerschaft mitbringen. 2 dem i. Th. ganz

eigene Charakter sind der Wita und Widuschawa. Der erstere ist ein gebildeter Schöngeist, der Gesellschafter beider Geschlechter; erscheint er an der Seite von Frauen, so wirft dies ein falsches Licht auf ihre Sitten. Zwar sind die Volkssitten in Indien weit strenger gegen die Hetären, als die griech., doch erscheinen Hetären auf dem i. Th. — Der 2. Widuschawa, ist der eigentliche Schalksnarr; niemals aber ist er ein Bedienter, wie der Grazioso und Scapino, sondern ein untergeordneter Gesellschafter des Fürsten und immer ein Brahmane. Am ähnlichsten ist sein Charakter dem des Sancho Pansa oder dem des Merkur in den alten griech. und latein. Intriguenstücken. — Die Gefühle und Gemüthszustände, durch welche der dram. Dichter den Hauptzweck seiner Kunst, nämlich durch Unterhaltung zu belehren, erreichen soll, werden von den ind. Dramaturgen wieder vielfach classificirt. 32 verschiedene Gemüthszustände (Bhawa) sind der Grundstoff auf dem sie fortbauen. Die Affekte (Rascas, Wohlgerüche und Wohlgeschmäcke) werden in einer ganz eigenthümlichen Art mit Gottheit und Farben zusammen gestellt, z. B. Liebe (schwarz) gehört dem Wishnu, Fröhlichkeit (weiß) dem Rama, Muth (roth) dem Rudra, Heldenmuth (blaßroth) dem Sacra, Zärtlichkeit (grau) dem Waruna, Schrecken (grün) dem Jama, Ekel (blau) dem Mahakala und die Verwunderung (gelb) dem Brahma. Nur Gemüthsruhe ist farblos und ohne Beschützer. — Die Sprache der Schausp. ist gewöhnlich Prosa und erhebt sich nur bei Reflexionen, Beschreibungen oder höherm Fluge des Affektes zur gebundenen Rede in allen Sylbenmaßen; vom kürzesten 8sylbigen Verse bis zu dem längsten von 199 Sylben. Die wunderbarste Eigenheit des i. Th.s ist aber die, daß die verschiedenen Charaktere desselben unabänderlich in einer gewissen, für sie festgesetzten Mundart sprechen. Der Held und die Hauptpersonen sprechen immer Sanskritt, die Weiber und untern Personen immer Prakritt. Dieses Prakritt, oder elegante abgeschliffene Sanskritt zerfällt wieder in mehrere Mundarten, als Maghadi, Saurasení, Prachi. Das 1. sprechen die Bedienten, das 2. Personen des königl. Gefolges und das 3. der Schalksnarr. Die Kaufleute und Radschputen sprechen ein gemischtes Maghadi, Spitzbuben die Awantika oder Mundart von Audschein, die Intriguants die von Dekan. Eingeborne des nördlichen Landes sprechen Bahlika, die Bewohner der Südküste von Koromandel Dransira; Hirten, Förster, Verbannte haben ihren eigenen Jargon, eben so wie die Kuppler eine Art von Diebssprache sprechen. Die Poltergeister oder Pisachas lassen sich, wenn sie auf den Brettern erscheinen, nicht anders als im Paisachi, einer Abart des Prakritt vernehmen. Also gehört eine Kenntniß von bei-

nah 12 Sprachen dazu, um ein ind. Stück zu verstehen. — Da die Schauspiele in Indien immer nur bei religiösen Festen Statt finden, nie aber eine stehende Volksunterhaltung waren, so gab es in Indien nie stehende Schauspielhäuser. Die ind. Schausp. wurden nie als Vagabunden und Landstreicher angesehen, sondern wie ursprünglich bei den Griechen als Künstler, die den Göttern dienen und die also jeden Schutz und jede Auszeichnung genießen. Der berühmteste ind. Schauspiel-Dichter ist Kalidas (s. d.), der ein Jahrh. vor der christl. Zeichrechnung lebte und die Sakontala schrieb; er ist der Shakspeare Indiens und man erweist ihm fast göttliche Ehre, ja hält ihn für eine Verkörperung Brahmas. Seine Schriften sind fast in alle Sprachen übersetzt. Ferner Ilaisadeva, Dschayadeswara, Bhaltatcharia, Krischna Misrä, Madhusanaba Misra, besonders noch Sudrakas, aus dem 1. Jahrh. nach Chr., und Bhawabhutis, aus dem 8. Jahrh. von welchen Beiden in Kalkutta mehrere Stücke erschienen sind u. v. A. Vergl. Select specimens of the Theatre of the Hindus, translated from the original Sanscrit by Horace Wilson, Calcutta 1827. Hiernach Wolffs Theater der Hindus (2 Bde., Weimar 1828 — 31). Asiatic researches, Calcutta 1783 ff. Abhandlung über die Geschichte und Alterthümer Indiens von Fick und Klenker, 4 Bde., Riga 1794 — 97. Langlois, monumens littéraires de l'Inde, Paris 1827. Bohlen, das alte Indien, Königsb. 1830. Schlegels ind. Bibliothek, Bonn 1822 u. s. w. (L.)

Individualität. Inbegriff und Zusammengehörigkeit aller Eigenschaften eines Einzelwesens im ausgedehnten Sinne, durch welche dasselbe sich von andern unterscheidet. Der Schausp. vermag nur mit Hülfe seines Körpers und gewissermaßen an diesem das Kunstwerk zur Anschauung zu bringen, dessen sein geistiges Vermögen sich bewußt wird. Bei ihm ist also die I. von größerer Wichtigkeit, als bei jedem andern Künstler, der seine Kunstwerke von seiner Person getrennt dem öffentlichen Genuß und der öffentlichen Beurtheilung unterlegt. Die I. des Schausp.s ist es, welche ihn zunächst auf ein bestimmtes Fach hinweist, was indessen nur von körperlicher I. zu verstehen, da zur Darstellung von Intriguants keineswegs immer eine gleiche Gemüthsart befähigt, oder der komische Schausp. seine Lebendigkeit, seine heitere Laune in das Leben übertragen muß. Unabweislich ist eine gefällige körperliche I. für bestimmte Fächer, während andere wieder eine unvertheilhaftere dulden. In wie fern Vorzüge der geistigen I. Mängel der körperlichen vergessen machen können, darüber möchte sich kaum eine Regel feststellen lassen, denn einzelne Beispiele beweisen eben nur das Einzelne. Von Wichtigkeit ist Beachtung der I. für den

Jünger bei der Wahl des Standes, da zu großes Vertrauen auf wohlgefällige äußere Bildung sich häufig den ernsten Anforderungen des späteren Wirkens gegenüber empfindlich rächt. — In der J. liegt nicht allein eine große Schwierigkeit, sondern auch ein großer Reiz hinsichtlich der Wirkung auf das Publikum und der Begabtere feiert schon in der Jugend in dieser Beziehung oft Triumphe, die dem minder Glücklichen erst mit reiferen Jahren erreichbar sind. Auffallend genug täuschten sich die meisten großen Schausp. über das, wozu ihre J. sie vorzugsweise bestimmte. So konnte L. Devrient lange nicht von Liebhaber-Rollen loskommen, so war Talma am glücklichsten, wenn er auf seinem Haustheater possenhafte Rollen spielen konnte, so hielt Wurm den Sargin für seine beste Leistung und der Komiker Unzelmann spielte als Gast nie eine komische Rolle. (L. S.)

Infanterie. Diejenigen Soldaten, die zu Fuß fechten; die Hauptwaffengattung jeder Armee. Die Kleidung der J. besteht in einem Uniform-Rocke mit stehendem Kragen und 2 Reihen Knöpfen, langen meist grauen Pantalons, im Sommer auch weiß leinenen und einem grauen Mantel oder Kapot-Ueberrock. Die Farbe der Uniform ist in Preußen, Frankreich, Schweden, beiden Hessen, Neapel und Sardinien dunkelblau; in Spanien, Baiern und Würtemberg hellblau; in Rußland, Baden, Sachsen, Anhalt, Schwarzburg, Lippe dunkelgrün; in Oesterreich und Toscana weiß; in England, Hannover (wo jetzt auch blaue Uniformen eingeführt werden) und Dänemark roth; in Portugal und bei österreich. Grenzregimentern braun; bei den österreich. Jägern grau. Die Jäger und Schützen fast aller Nationen haben grüne Uniformen. Die Garden haben häufig rothe oder weiße. Die Aufschläge und Kragen der Uniformen sind verschieden, doch bei den dunkelfarbigen meist roth, bei den hellern schwarz. Als Kopfbedeckung trug die J. sonst dreieckige Hüte, jetzt allgemein Czackots; nur die Baiern haben Helme. Als Fußbekleidung hat dieselbe meist hohe Schuhe und kurze Gamaschen. Die Hauptwaffe der J. war sonst der Speer oder auch Schwert, Wurfspieß, Pfeil und Lanze oder die Schleuder; jetzt ist das gezogene Feuergewehr mit Bajonet die Hauptwaffe, außerdem hat dieselbe Säbel. Die Jäger haben gezogene Büchsen und Hirschfänger. (B.)

Infula (Inful. Gard.), ein breiter weißer, wollener Hauptschmuck mit herabhängenden Quasten bei den Römern, der mit Bändern um das Haupt gebunden wurde; die Priester und Vestalinnen trugen die J., auch die Opferthiere wurden mit einer weiß und rothen, oder bei Traueropfern mit einer blauen J. geschmückt. Später galt die J. als In=

signie der Statthalter und im 7 Jahrh. nahmen auch die Bischöfe sie an. Vergl. Bischofsmütze. (B.)

Ino (Myth.). Des Cadmus Tochter, des Athamas zweite Gemahlin, dessen Kinder aus früherer Ehe, Phrixus und Helle, sie mit stiefmütterlichem Hasse zur Flucht aus der Heimath zwang, die sie mit Hilfe des berühmten goldenen Widders (s. Medea) vollführten. J. erzog ihrer unglücklichen Schwester Semele Sohn, den Bacchus; aber Juno, dadurch beleidigt, machte den Athamas rasend; von ihm verfolgt, stürzte sie sich mit ihrem Sohne Melicertes ins Meer, wo Beide unter den Namen Leucothea und Palämon unter die Zahl der schützenden Seegottheiten aufgenommen wurden. Diese Begebenheiteu bildeten den Stoff verschiedener Dramen der drei großen griech. Tragiker. (F. Tr.)

Inscenesetzen (Techn.). Das Ordnen des Personals und Materials zum Ganzen der Darstellung einer dram. Dichtung. Dem Regisseur liegt es ob jedes Stück, welches in seine Branche fällt, zur Darstellung einzurichten, oder in Scene zu setzen und je nach den Bedingungen des Gegebenen und Vorhandenen, Leichteren und Schwereren gestaltet sich auch die Wichtigkeit des J.s. Nach wiederholtem Durchlesen, Vertheilen der Rollen an die geeigneten Darsteller und Abhalten der Leseprobe, arrangirt der Regisseur das Buch, welches zu diesem Zwecke mit weißem Papier zu durchschießen ist. Zunächst werden die Decorationen den Anforderungen des Stückes gemäß und dem vorhandenem Material entsprechend, bestimmt. Ist Neues anzufertigen, so wird nach eingeholter Bewilligung der Direction der Decorations-Maler angewiesen, das Stück zu lesen und seine Vorschläge zu machen. Der Regisseur bezeichnet dann diejenigen Stellen im Buche, welche dem Decorations-Maler als Richtschnur dienen sollen und beaufsichtigt das zu Leistende. Sind die Decorationen bestimmt, so arbeitet der Regisseur das Stück nach den Auftritten und Abgängen der Personen, der Stellung derselben in jeder Scene, so wie bei Aktschlüssen aus und bemerkt diese Disposition ad marginem. Das Auftreten von rechts, links oder durch die Mitte wird vorher bestimmt, eben so nach den vorhandenen Decorationsmitteln, die Abgänge 2c.; da indessen die lebendige Darstellung in den Proben sehr häufig Bedingungen und Nothwendigkeiten in der Stellung der Personen zu einander erst zur Anschauung bringt, die beim schriftlichen Ausarbeiten des Arrangements auch dem geübtesten Auge entschlüpfen, so darf man sich nicht zu fest an den ersten Entwurf binden. Das schriftliche Arrangement der Stellung kann nur vorschlagsweise geschehen, weil ein Aparte, eine Nüance im stummen Spiele auch Aeußerlichkeiten, z. B. Stellung der Meubles u. s. w., oft ein

anderes Nebeneinanderstellen der Personen bedingt. Am Schwierigsten ist das Arrangement in großen Ensemble-Scenen, z. B. das Finale des 1. Aktes in der Oper: die Hochzeit des Figaro; die Gesellschaftsscene in Stille Wasser sind tief, Verirrungen u. s. w. Denn man darf weder zu oft in der Stellung wechseln noch unverändert eine bestimmte Stellung für die ganze Dauer der Scene festhalten wollen. Als allgemeine Regel gilt, daß die Hauptpersonen möglichst in der Mitte der Bühne und die Nebenpersonen zu beiden Seiten oder im Hintergrunde placirt werden. Wird die Stellung geändert, so muß diese Aenderung nicht allein in der Aufgabe des Dichters, sondern auch vor den Augen des Publikums motivirt sein. Das Verlassen einer Stellung darf nicht willkührlich geschehen oder ersichtlich nur für einige Worte, an eine bestimmte Person gerichtet, Statt finden; sondern es muß die Stellung so gewählt werden, daß das Gesprochene als eine Folge der Stellung, die Stellung aber nicht als eine Folge des Gesprochenen erscheint. Wollte man eine Person von der einen Seite der Bühne zur andern hinter allen Mitspielenden herum zu einer andern Person gehen lassen, nur um an diese ein Aparte zu richten, so wäre dies fehlerhaft. Die Stellung muß schon vorher so berechnet und zwanglos herbeigeführt sein, daß das Aparte als natürliche Folge des zufälligen Nahestehens erscheint. Beim Wechsel der Stellung gilt als Regel, daß der Niedere nicht bei dem Höheren vorne vorbei, sondern hinter ihm herum geht. Affekt-Scenen machen natürlich eine Ausnahme, so wie jede Bühnen-Convenienz im Allgemeinen nur so lange gilt, als sie gewöhnlichen sozialen Bedingungen entspricht. Zum J. gehören auch die Angaben für Lärm, Glockengeläute, Schießen hinter den Coulissen, vorkommende Theater-Musik u. s. w. In Opern und Spektakelstücken, wo Massen zu handhaben sind, ist das J. schon schwieriger. Außer dem Ordnen der Aufzüge und Märsche läßt sich selten Etwas genau vorher bestimmen und meist giebt der Eindruck, den Chöre mit Begleitung des Orchesters in den Proben hervorbringen dem Arrangirenden erst den Ueberblick über das Geeignete oder Nothwendige. Mit je weniger Mitteln der Arrangirende das Vorgeschriebene zu veranschaulichen sucht, desto besser ist es. Heere, große Volksmassen werden besser angedeutet, wenn man scheinbar nur die Anfänge dieser Massen aus den Coulissen hervorstehen läßt. Einige Fahnen und Trommeln deuten hier eine größere Menge an als selbst bei den reichsten Mitteln auf der Bühne versammelt werden kann. Ein vortreffliches Hülfsmittel ist beim vorgeschriebenen Vorüberziehen eines Heeres, hinter einer Hügelreihe oder Mauer, Fahnen, Lanzen selbst Helme vorübertragen und immer von Neuem erscheinen zu

lassen, wobei nur die Fahnen in gewissen Abtheilungen gewechselt werden. Was das Eingreifen des Chors in die Handlung betrifft, so sollte darauf gesehen werden, daß in wichtigen Momenten die Bewegungen gleichmäßig sind. Das sogenannte Spielen des Chors oder Antheilnehmen an der Handlung besteht nicht darin, daß planlos die Hände auf und nieder bewegt werden, sondern in der Veranschaulichung der Wirkung, welche das Vorhergehende auf die Masse ausübt. Wie Dichter und Componist ein Gefühl als übereinstimmend im ganzen Chore schildern, wenn Viele dasselbe Wort singen, so sollte auch oft die Bewegung übereinstimmend sein. Wird die Hand zum Schwur gehoben, Erstaunen, Abscheu ausgedrückt, so geschehe dies momentan, auf eine bestimmte Note der Musik oder ein genaues Stichwort, und die Wirkung wird nie größer sein. In der Aufstellung des Chors machen sich auf vielen Theatern noch alte Gewohnheiten bemerkbar z. B. das regelmäßige Aufstellen der Männer links und der Frauen rechts, das Heraustreten aus dem Bühnenbilde auf das Proscenium, das Drängen des ganzen Chors auf einen Haufen nach vorne, während der ganze Hintergrund der Bühne leer bleibt u. s. w. Alles dies sollte vermieden werden und ist leicht zu vermeiden, wenn man sich von bestehenden Convenienzen losmacht. Das beste Mittel die Bühne beim Arrangement größerer Massen vortheilhaft und malerisch zu füllen, ist, wenn der Arrangirende nicht von der Bühne, sondern von einer der Logen das Theater übersieht, dann wird er bemerken wo das Theater leer ist, wo Symmetrie fehlt, wo Gruppen noth thun. Dies sollte um so eher geschehen, da der größere Theil des Publikums von den höher liegenden Logen die Bühne übersieht, für diese also das Bild besonders berechnet sein muß. Wenn sich in einem Finale der ganze Chor nach vorne drängt und der größte Theil der Bühne hinten leer läßt, so giebt dies ein unwahres Bild oder läßt selbst die bedeutendste Zahl der Choristen klein erscheinen. Läßt man dagegen Lücken zwischen den einzelnen Gruppen von Choristen, so erscheint die Bühne selbst mit einer geringeren Zahl voll. Unumgänglich nöthig ist es, daß Verbeugungen, Grüße, Knieen, Beten, Schwerterziehen, schon in den Proben geübt, die weniger Geübten einzeln vorgenommen und alle Requisiten, die bei der Vorstellung sich in den Händen des Chors und der Statisten befinden, schon auf den Proben vertheilt werden. Nur dann kann man über das Bühnenbild urtheilen, wenn es mit all seinem Material sich in den Proben schon gestaltet. Hat man mit Doppelchören zu thun, oder schreibt das Costüm die Zusammengehörigkeit einzelner Theile des Chors vor, so ist es gut, wenn besondere Zeichen, z. B. um den Arm gebundene Schnupftücher,

Stöcke in der Hand u. s. w. dem Arrangirenden Alle kenntlich machen, die zu einer Parthei gehören, damit Soldaten, Bauern, Verschwörer u. s. w. leicht zu unterscheiden sind. Namentlich ist dies beim Arrangement von Märschen, Aufzügen u. s. w. nöthig, wo man je nach dem Costüme, das man den verschiedenen Trupps bestimmt, sich auf der Probe durch äußere Zeichen daran erinnern lassen sollte, weil man sonst beim Arrangiren leicht das Nichtzusammengehörige zusammenbringt. Der Arrangirende erleichtert sich die Arbeit ungemein, wenn er sich ein für allemal über folgende Punkte feste Angaben sammelt: Welche Breite und Tiefe hat die Bühne? Wie viel Personen können auf jeder Länge und Breite bequem oder gedrängt nebeneinander stehen? Wie vermehrt sich der Raum der Bühne durch mehr Coulissen? Wie lange dauert es, bis man im langsamen oder Geschwindschritt die Bühne umgangen? Wie viel Takte Musik gehören dazu? Welcher Raum ist hinter der Bühne oder an den Seiten vorhanden, um die Aufzüge oder Märsche schon vor dem Auftreten zu ordnen? Wie viel Zeit gehört dazu, Personen, die schon einmal erschienen sind, um die hintere Dekoration herumlaufen zu lassen, um abermals zu erscheinen? Welche Räume zum Ankleiden und wie viel Garnituren, Garderobe sind vorhanden? Nach der Lokalität jeder Bühne werden sich noch andere Fragen finden, deren Beantwortung jedenfalls dem Arrangirenden geläufig sein müssen. Ein sehr anzurathendes Hülfsmittel ist, sich den Grundriß der Bühne nach einer genauen Zeichnung auf einzelne Blätter drucken oder lithographiren zu lassen. Dies Schema muß die Zahl der Coulissen, das Proscenium u. s. w. enthalten, mit Erklärung und Zeichen versehen sein, z. B. × Chorist, ♯ Choristin, 0 Statist, ♂ Ballet u. s. w., auf Schreibpapier gedruckt werden, und einige Zeilen Notensystem enthalten, in welche man die Melodie des Marsches, des Finales u. s. w. einzeichnen kann. In diese Schemas zeichnet man nun Stellung und Eintheilung des vorhandenen Personals, Stichworte für Veränderungen, die Figuren, welche jeder Marsch bildet, kurz alles dahin Gehörige ein und arrangirt dann nach denselben. Eine große Sicherheit, ist die bestimmte Frucht eines solchen Verfahrens und man hat den Vortheil, das einmal Eingerichtete schriftlich auch für den Nachfolger aufbewahren zu können. Ohne Decoration, wenigstens ohne praktikable Berge und alle Gegenstände die vom Personal betreten werden, arrangiren zu wollen, ist nicht anzurathen, wenn auch die Decoration selbst noch nicht ganz fertig ist. Die Gerüste und praktikablen Gestelle sollten bei jedem J. stets vorhanden sein, weil sonst leicht Irrungen in der Zeit daraus entstehen. Scenen die der Chor allein zu spielen hat, z. B.

die Marktscene in der Stummen von Portici, die Verschwörung in Ferdinand Cortez u. a., bedürfen einer besondern Sorgfalt. Hier ist es nicht damit gethan, nur zu singen und in unbeweglicher Masse den Vordergrund des Theaters zu füllen. Die Geschickteren müssen ausgesucht und an die Spitze kleiner Gruppen gestellt werden, um so das Ganze zu beleben. Im Allgemeinen ist das geschickte J. der Prüfstein und die eigentliche Wirksamkeit des Regisseurs, der eben dadurch die künstler. und materiellen Mittel einer Bühne hinsichtlich ihrer Fähigkeit zur lebendigen Darstellung des dram. Gedichtes zur Anschauung bringt. Daher herrscht auch bei einigen größern Bühnen die Sitte, bei jedem Stücke anzukündigen, wer es in Scene gesetzt, und diese Sitte erscheint in so fern nachahmungswerth, als dadurch derjenige dem Publikum bezeichnet wird, welcher die Verantwortlichkeit für das zur Anschauung Gebrachte zu tragen hat. Kenntnisse und Fähigkeiten mancherlei Art werden von dem Arrangirenden verlangt. In jeder Richtung der theatral. Wirksamkeit: Decorationen, Costümen, den Bühnen-Erfordernissen des reichen und vielgestalteten Materials, soll er eben so bewandert sein, als ein geläuterter ästhetischer Geschmack, eigene Kunstfertigkeit als Darsteller und Erfahrung in der Wirkung der Darstellung auf das Publikum von ihm gefordert wird, denn er vertritt während der Proben allein das Publikum. Er muß nach seinen Eindrücken den Eindruck auf das Publikum erkennen und herausfühlen; er muß zurückweisen, wo Einzelnes sich ungehörig aus dem Rahmen des Ganzen hervordrängt, muß anfeuern, wo Mattigkeit sich kund giebt und nie vergessen, daß er der Bevollmächtigte des Publikums, der Bewahrer des Palladiums der Schauspielkunst, ihr Förderer sein soll, aber auch ihr größtes Hinderniß werden kann, wenn die wahre innige Begeisterung für die gute Sache ihn verläßt. — Nähere Angaben über einzelne Theile des J.s s. in den Art.: Marsch, Gefecht, Comparsen, Chor, Probe, Einrichten u. s. w. (L. S.)

Insignien. Kennzeichen, Merkmale, Andeutungen der Macht, der Würde oder des Standes; wie z. B. bei den Fürsten: Krone, Scepter und Reichsapfel; bei den Rittern: Schwert, Helm, Schild und Sporen; bei den Kriegern: Fahnen, Adler, Waffen; bei den Türken die Roßschweife; bei der Geistlichkeit die J. des Papstes und der Bischöfe: Inful, Stab und Ring, Cardinalshüte u. s. w.; bei den Römern die Fasces (s. d.); bei fast allen Handwerkern die einzelnen Werkzeuge u. s. w.

Inspizient (Techn.). Derjenige Beamtete einer Bühne, welchem die Anordnung des zu jeder Vorstellung und Probe nöthigen Materiales obliegt. Je nach der persönlichen Be-

fähigung des damit Beauftragten, oder dem bei einer Bühne herrschenden Herkommen greift der J. in die Functionen des Theatermeisters, Requisiteurs, Nachlesers, Statisten-Aufsehers, ja hier und da sogar in die des Regisseurs ein. Jedenfalls läßt sich die eigentliche Wirksamkeit des J.en nicht so genau begränzen, wie die Thätigkeit der ebengenanuten Beamten, weil es eben von seinen Kenntnissen, seinem Diensteifer und seiner Erfahrung abhängt, auf was er sich beschränken muß, oder wie weit er sich ausdehnen kann. Unbedingt ist jedoch die Herstellung alles Materiales für die Darstellung eines dram. Gedichtes seine vorzügliche Obliegenheit; das gesammte Statistenwesen, wo dies nicht von einem besonders damit Beauftragten geleitet wird, das Auf- und Abtragen der Möbel, das Geben aller Zeichen hinter den Coulissen, das Vorhandensein und die richtige Vertheilung der Requisiten, die Aufsicht über das richtige Stellen der Thüren, Fenster, Hintersetzer u. s. w., die Handhabung der Bühnen-Polizei in den Zwischenakten und hinter den Coulissen, die Beachtung und Förderung der Umzüge, die Aufsicht über Dauer, Beginn und Ende der Zwischen-Musiken, das Beginnen der Vorstellung und der Akte, die Einübung stummer Personen, die Führung des Scenariums und die Leitung der tausend kleinen Vorkommenheiten während der Proben und Vorstellungen. Kotzebue, der bühnenerfahrene, pflegte einen guten J.en das Oehl in dem Räderwerke einer Uhr zu nennen, welches das Kreischen und Rucken der Räder verhindert, und allerdings liegt es in der Hand des J.en, viel zu dem ungestörten Gange einer Vorstellung beizutragen. Da er dem Publikum in seiner Funktion nicht verantwortlich ist, so steht er zunächst unter dem Einfluß und den direkten Befehlen des Regisseurs, dessen Anordnungen er in Bezug auf alle Aeußerlichkeiten auszuführen hat. Sein Wirkungskreis ist übrigens so bedeutend und nimmt so durchaus seine ganze Zeit und Aufmerksamkeit in Anspruch, daß der J. nur bei kleinen Bühnen auch darstellender Künstler ist. Bei ihm erholt sich Alles Rath und Unterstützung, jede vorkommende Verlegenheit soll er heben, jeden Fehler durch rasche und erfahrene Hülfe bessern. Eine genaue Kenntniß des vorhandenen Dekorations-, Costüms- und Requisiten-Materiales ist aus diesen Gründen ein Haupterforderniß für den J.en. Nothwendig ist er der erste und letzte im Hause, stets anwesend, den Gang der Vorstellung beachtend, überall gegenwärtig, auf welchem Punkte der Bühne etwas zu geschehen hat, die Auftritte, Verwandlungen, Zeichen hinter den Coulissen im Voraus bedenkend und jedes Hinderniß für das richtige Eintreten derselben wegräumend. Aus Allem diesem geht hervor, wie nützlich ein guter J. sein kann und wie hinder-

lich ein schlechter ist. Hauptaufgabe für den Regisseur ist, den damit Beauftragten stets in den ihm zukommenden Schranken zu halten, wenn er durch das Bewußtsein seiner Erfahrung, seines Diensteifers und seiner Nützlichkeit veranlaßt, sich Uebergriffe in das künstler. Arrangement erlauben will; andrerseits aber bei Schüchternheit, Mangel an Autorität über das Unterpersonal, oder Nachlässigkeit denselben zu unterstützen, zu schützen oder anzutreiben. Weil eben die Stellung und die Wirksamkeit des J.en ganz von seiner persönlichen Befähigung abhängt, findet man ihn bei einigen Bühnen fast mit den Funktionen eines Regisseurs bekleidet, während er bei anderen kaum mehr als Theaterdiener, Maschinist oder Requisiteur ist. (L. S.)

Inspruck (Theaterstat.). Hauptstadt der Grafschaft Tyrol am Inn und an der Sill mit 12000 Einw. J. hat einige Monate im Jahre eine Bühne, die den pomhaften Titel kais. Nationaltheater führt, obgleich sie ein Privatunternehmen ist. Das Theater, am Schloßgarten der kais. Burg gegenüber gelegen, ist sehr unansehnlich; das Innere eng, unfreundlich, rusig und häßlich; Dekorationen und Beleuchtung entsprechen dem Gebäude und die Musik bestrebt sich, keine Ausnahme zu machen. Die Direction führt Katharina Hain und die Gesellschaft ist jedenfalls besser als das Haus, wie sehr sie auch der Mittelmäßigkeit angehört. (R.B.)

Instruction (Theaterwes.). Schriftliche Anweisung über die Pflichten und Obliegenheiten des Geschäftes, die beim Theater den Garderobiers, Friseurs, Requisiteurs, Maschinisten, kurz dem ganzen Dienstpersonal ertheilt wird. Vergl. die einzelnen Artikel.

Instrument. Eigentlich jedes Werkzeug, besonders aber solche, die bei Ausübung einer Kunst gebraucht werden; daher mathematische, medicinische, musik. J.e. Die letztern, die uns hier allein interessiren, zerfallen in Blas-J.e (s. d.), Saiten-J.e (s. d.), Schlag-J.e, wie Pauken, Glockenspiele u. s. w. und in Frictions-J.e, wo der Ton durch Reibung, wie bei der Harmonika, hervorgerufen wird. (7.)

Instrumentalmusik. Die treue Begleiterin des Gesanges und des Tanzes, ja der ganzen mimisch-dram. Kunst von ihrer Kindheit an bis zu der höchsten Stufe ihrer Ausbildung. Es ist hier nicht unsere Aufgabe, zu untersuchen inwiefern die Kunstkritik Recht hat, zu bedauern, daß die J. in neuester Zeit eine so große Selbstständigkeit gewonnen hat; die ästhetische Rechtfertigung — wenn eine solche nöthig — der Symphonien, Sonaten, Quartetten ꝛc. muß Andern überlassen bleiben. — Wie die J. in frühern Zeiten sich zu den dram. Kunstproductionen verhielt, ist in den Art. Alte Bühne, Griech., Chinesische, Indische Musik ꝛc.

bereits angedeutet. Wir bemerken daher hier nur, daß sich Anfangs namentlich in Griechenland die J. auf wenige Blasinstrumente, worunter die Flöte die Hauptrolle spielte, beschränkte; nach Erfindung der Geige aber wurden diese mehr und mehr zurück gedrängt und die Geige in Verbindung mit der Bratsche und dem Violoncell, diese vollkommenste Nachahmung des 4stimmigen Gesanges, bildeten von der Wiederbelebung der Musik ab bis zum vor. Jahrh. fast die ganze J., da alle Blasinstrumente fast nur als Soloinstrumente angewendet wurden, die ohne Verbindung mit dem Streichquartett waren. Erst nach 1750 zogen die ital. Componisten die Hoboe und das Horn zum Quartett und nur widerstrebend gaben sie nach den Anforderungen der Zeit allmählig den übrigen Instrumenten Raum. Die Franzosen und Deutschen dagegen nahmen die Blasinstrumente williger auf und erzielten damit große Erfolge, die dann allerdings die Ausartungen veranlaßten, die sich besonders in der modernen franz. Musik finden, wo die J. bis zu einem betäubenden Chaos von Tönen aller Art gesteigert ist, das unmöglich Musik: Ausdruck der innersten, oft unaussprechlichen Regungen der Seele genannt werden kann. (7.)

Instrumentation (Musik.) ist die Vertheilung der Töne, die zusammen eine Musik bilden sollen, unter die verschiedenen Instrumente. Sie giebt dem in der Zeichnung vollendeten Tongemälde Hintergrund und Farbe, macht es also erst zum vollständigen Bilde. Daraus folgt, daß sich die J. dem musik. Gedanken durchaus genau anschmiegen, daß sie aus dem innersten Wesen desselben entspringen, seinem Charakter in allen Theilen entsprechen muß. Die J. erheischt daher sowohl die genauste Kenntniß der Musik im Allgemeinen, Gewandheit in der Handhabung derselben und ein richtiges ästhetisches Gefühl, welches kein System zu geben vermag; als auch ein tiefes Verständniß der Eigenthümlichkeit und psychologischen Bedeutung der einzelnen Instrumente. Die J. ist entweder eine blos begleitende, ausfüllende, vervollständigende; oder eine freiere, künstlicher zusammengesetzte und selbstständigere. — Die erstere, die die Lichter und Schatten des Musikstückes zu verstärken und deutlicher zu machen hat, darf sich über die herrschenden Singstimmen nicht erheben, sondern sie nur unterstützen und gewissermaßen dienend umgeben. — Die andere, die fast mit der Instrumental-Composition eins nnd dasselbe ist, hat selbstständig einzugreifen in das Ganze und muß in jeder auch der kleinsten Einzelnheit einen in das Tonstück innig verwebten, ihm nothwendigen und unentbehrlichen Theil darbieten. — Im Allgemeinen bildet das Streichquartett die Hauptparthie jeder J., um welche sich die übrigen Instrumente wechselnd

gruppiren. Der Gegensatz der Blas- und Streichinstrumente überhaupt, der Blech- und Holzinstrumente unter sich und die sehr verschiedene Charakteristik der einzelnen Instrumente in ihrer mannigfachen Anwendung — das Alles bietet eine so unendliche Mannigfaltigkeit, daß dem schaffenden Genius das reichste Feld für seine Wirksamkeit darin geboten ist. — Diese Andeutungen müssen hier genügen; Ausführlicheres bietet A. Sundelin: Die Instrumentirung für das Orchester, Berlin 1828 und Dr. J. Fröhlich: Systematischer Unterricht in den vorzüglichsten Orchesterinstrumenten. Würzburg 1829. Außerdem Marpurgs, Voglers, Albrechtsbergers und andere Schriften. (7.)

Intendant (wörtlich Ober-Aufseher oder Verwalter, Theaterwes.). Diesen Titel führen die Directoren mehrerer Hofbühnen, daher Intendantur und Intendanz für die Gesammtheit des unter dem J.en stehenden Verwaltungs-Personal. — Früher waren die Maîtres und Grand-Maîtres des Spectacles Oberaufseher aller Lustbarkeiten und Feste des Hofes und bekleideten als solche eine der großen Hofchargen; den Funktionen nach sind die jetzigen J.en dasselbe, was jene Grand-Maîtres waren, doch ist bei mehreren Höfen der J. des Hoftheaters als solcher allein noch keine große Hofcharge. Gewöhnlich aber ist er wenigstens Kammerherr des Landesherrn selbst, oder eines Prinzen des Hauses. Nach dem preuß. Hofstaatskalender folgt nach dem Hofmarschall-Amt erst der Marstall, dann die königl. Schauspiele und nach diesem erst das Hofjagd-Amt, welche Rangordnung auch in Hinsicht auf das Personal gilt, wenn dasselbe bei großen Hoffestlichkeiten zu erscheinen hat. Nur selten ist der J. ganz unabhängig; entweder ist ihm eine Controle für diejenigen Gelder beigeordnet, welche der Hof zuschießt, oder er ist sonst dem Ministerium des Hauses, dem Hofmarschall-Amt, der landesherrl. Chatoulle u. s. w. verantwortlich. Da bei der Wahl eines Hofbeamten zu diesem Posten nur auf Kunstsinn und Fähigkeit überhaupt Rücksicht genommen werden kann, weil der eigentliche Geschäftsbetrieb einer Bühnenleitung den höhern Ständen nothwendig fremd ist, so findet sich meist dem J.en eine Verwaltung zur Seite, welche je nach den Verhältnissen ausschließlich aus Beamten besteht, oder auch darstellende Künstler als Regisseurs oder in Form eines Ausschusses (s. Comité) diesen beigeordnet. So ist der J. das Mittelglied zwischen den Wünschen und Befehlen des Hofes und dem Interesse der Kunstanstalt der Kunst gegenüber; seine höchste Aufgabe also beiden Richtungen zu genügen, so daß dem Institut die Neigung und Unterstützung des Hofes erhalten wird, und dieser wiederum die Kunst-Interessen sich ungehindert entwickeln läßt. — In dieser dop-

pelten Verpflichtung liegt eben die größte Schwierigkeit für den J.en. Die Namen Dalberg und Brühl werden stets genannt werden müssen, wenn von musterhafter Führung einer Intendanz die Rede ist. Gegenwärtig ist in Berlin Graf von Redern, in Braunschweig von Münchhausen, in Koburg Baron von Hanstein, in Dessau von Berenhorst, in Detmold Funk von Senftenau, in Hannover von dem Busche, in Karlsruhe Baron von Gemmingen, in München Hofrath von Küstner, in Oldenburg geh. Hofrath Starklof, in Schwerin von Flotow und geh. Hofrath Zöllner, in Sondershausen Baron von Uckermann, in Strelitz von Dachröden, in Stuttgart Graf Leutrum, in Weimar Freiherr Spiegel von Pickelsheim, in Wiesbaden von Bose J. (L. S.)

Intermeden. Zwischenspiele. Bei den Griechen und Römern füllte der Chor die Pause aus, die zur Erholung der Schausp. und des Publikums nöthig war. Später wurden es Tänze, Musik, Lieder u. s. w., jetzt sind es Symphonien u. dergl. Beaumarchais versuchte es, ganz ohne Erfolg eine eigne Art von Zwischenspielen einzuführen. Er ließ z. B. die Bedienten des Hauses, in denen das Stück spielt, die Möbel abwischen, Lichter putzen u. s. w., um dauerndes Leben auf der Bühne zu erhalten. Glücklicherweise blieb es bei dem Versuch. (L.)

Intermezzo (Aesth.). Zwischenspiel, eine kleine selbstständige dram. Handlung, die mit einem größern Stücke zusammenhängt, wie z. B. die Scene auf dem kleinen Theater im Hamlet, in Schröders Stimme der Natur, oder in Kotzebues Landjunker in der Residenz; oder die zur bloßen Ausfüllung und ohne Zusammenhang mit der Hauptdarstellung eingeschoben wird. Schon die Alten kannten das J. (s. Intermeden), doch diente es bei ihnen stets als Uebergangspunkt von einem Stücke zum andern, stand in einer festen Beziehung zur Hauptdarstellung und ersetzte gewissermaßen den weggefallenen Chor. Bei den Italienern, wo das J. besonders üblich war, war es ganz selbstständig und bestand aus einem kleinen komischen Singspiel von 2 höchstens 3 Personen ausgeführt, oft mit Tänzen untermischt, das zwischen den Akten einer Oper oder eines Schauspiels gegeben wurde; das älteste bekannte J. ist Bardis Combattimento d'Apolline col serpente, welches 1590 aufgeführt wurde. Allmählich artete das J. in gemeine Possenreißerei aus und verschwand am Ende des 17. Jahrh.s fast gänzlich; doch führte man es besonders in den Opern von Metastasio wieder ein, um den Sängern Zeit zur Erholung zu gönnen, und schob Anfangs kleine Balette, dann aber wieder geordnete Stückchen in den Zwischenakten ein. — Abgesehen von einzelnen Versuchen, die durch das Aufblühen der ital. Oper in Frank-

reich gemacht wurden, hat nur Racine in seiner Athalie das J. im Zusammenhang mit der Hauptdarstellung in Frankreich eingeführt, jedoch ohne Erfolg. Auch in Deutschland steht Cronegk mit seinem Versuche in Olint und Sophronia allein da; doch haben die deutschen Componisten das J. häufig angewandt und zwar stets ital. — Jetzt ist das J. von der Bühne fast gänzlich verschwunden. (R. B.)

Interpunktion. Die grammatische J., die Zeichen, durch welche die Sätze einer Schrift abgetheilt werden, so wie die Kunst, diese Zeichen richtig anzuwenden, dürfen wir als allgemein bekannt voraus setzen. Die oratorische J. der Griechen und Römer, die die für den Vortrag und die Declamation bestimmten Ruhepunkte und deren Dauer andeutete, ist nicht mehr üblich; was die neuere Zeit als Regel an deren Stelle gesetzt, s. in den Art.: Ausdruck und Declamation. Die musik. J. besteht besonders in Takt und Pausen (s. d.). Beachtenswerth ist stets, daß der Componist sich der J. des Gedichtes genau anschließen muß und daß daher der Dichter, besonders bei Liedern, von denen nur eine Strophe componirt wird, in allen Strophen eine möglichst gleichmäßige J. zu beobachten hat, weil ohne dieselbe eine innige Harmonie zwischen den Worten und der Melodie nicht denkbar ist. (7.)

Intervall (Musik.). Der Raum, welcher zwischen 2 verschiedenen Tönen Statt findet, das Verhältniß der Töne zu einander, hinsichtlich der längern oder kürzern Zeit, welche die tönenden Körper zu ihren Schwingungen bedürfen. Dieses Verhältniß, welches wir hier nicht näher aus einandersetzen können, ist für die Harmonie- und Compositionslehre von der höchsten Wichtigkeit. (7.)

Intonation, Intoniren (Musik.). Das Angeben der Töne durch die Stimmen und Instrumente und die Fähigkeit dazu. Von der richtigen J. hängt besonders beim Gesange ein großer Theil des Eindruckes ab, den der Hörer empfängt und es ist daher von Seiten des Lehrers vor allen Dingen auf das richtige und reine Angeben der Töne zu halten, wenn der Gesang kunstgerecht und wohlgefällig sein soll. Musikalisches Gehör ist das erste Erforderniß zu einer reinen J., alsdann Fleiß und Ausdauer, jedoch beides ohne Uebermaß. Vergl. Detoniren, Gehör und Stimme. (7.)

Intrade (Musik.), veraltete Benennung für Introduction.

Intriguant (Rollen-Fach, Techn.). Es begreift alle diejenigen Charaktere in sich, welche durch Motive des Lasters auf den Gang der dram. Handlung einwirken. Von Marinelli bis zum Unbekannten in den Galeerensclaven, von Franz Moor bis zum Schufterle in den Räubern, giebt

es fast so viele Abstufungen dieses Faches, als es Rollen desselben giebt; Mephistopheles im Faust von Goethe gehört eben so gut zu den J.s, als der flache, alltägliche Gesellschaftsmensch von Riedler im Oheim, der Prinzessin Amalie von Sachsen. In jedem dram. Werke personifizirt sich das Hinderniß, der Gegensatz des Hohen und Edlen, das Nein des Lebens in der Person des J.s; daher die Wichtigkeit dieses Faches im Allgemeinen. In den Mysterien des Mittelalters war es entweder ganz naiv der Teufel selbst, oder das Heer der Beelzebube, der Luzifer, der Astarothe u. s. w., später die personifizirten Laster, welche die Anhänger dieses Faches bezeichneten. In den Maskenspielen der Pantalon, als alter polternder Vormund, der Doctor und der Capitain; dann tobte der Tyrannen-Agent über die Bretter, bis sich endlich in neuerer Zeit die unendliche Verschiedenheit des Faches, dessen extreme Endpunkte schon Anfangs erwähnt wurden, jeder starren Classifikation entzog. Im Allgemeinen gelten die 2. und 3. J.s als sogenannte undankbare Rollen, weil sie nie die Theilnahme des Publikums erwecken, dagegen die ersten Rollen als Mephisto, Franz Moor, Carlos in Clavigo, Marinelli, Richard III. u. s. w. als höchste und dankbarste Aufgaben für den Künstler. Allerdings muß der Darsteller jenem Antheil zu entsagen verstehen, den der erste Liebhaber, der duldende, freiheitbegeisterte Tugendheld beim Publikum findet; dafür aber herrscht er unbeschränkt über den Verstand, das Nachdenken und die Prüfung des Zuschauers. Sein Feld ist nicht das Gefühl, sondern der Verstand; um diesen ausbeuten zu können, muß er Verstand haben und in geistreicher Auffassung der Dichtung ihn zeigen. Die Zeit ist vorbei, wo ein schwarz und rother Federbusch schon beim ersten Auftreten dem Publikum zurief: „Seht her, jetzt kommt der Bösewicht!“ vorbei die Zeit, wo der J. noch lauter brüllte als der erste Held und Seife in den Mund nahm, um beim endlichen Unterliegen Schaum auf den Lippen zu haben, oder sich schwere Wagenketten um den Leib wickeln ließ, damit er möglichst effectvoll rasselnd zur Bestrafung geschleppt werde. Im Gegentheil ist der J. jetzt im Allgemeinen die ruhigste, berechnendste, überlegendste Figur, spricht leise und nachdrücklich, kleidet sich nicht auffallend, wirkt langsam durch geistige Ueberlegenheit und macht diese allen übrigen Charakteren gegenüber geltend. Der J. darf, wenn auch nicht gerade häßlich, doch unschön sein; seinem Organ wird Heiserkeit, Rauheit und unangenehmer Klang verziehen, Vortheile die auch dem von der Natur nicht Begünstigten in diesem Fache zu Gute kommen. In der Oper ist der Baß gewöhnlich im Gegensatze zum Tenor der J., obgleich in neuester Zeit Auber den Fra Diavolo in Tenor ge-

schrieben, wozu ihn wahrscheinlich der chevalereske Theil der Rolle veranlaßte. Im Allgemeinen besteht das Fach nicht mehr so ausschließlich als früher zur Zeit der Ritterschauspiele und Melodramen, sondern die meisten und gewichtigsten Rollen desselben fallen jetzt in das Charakterfach. (L. S.)

Intrigue (Aesth.). Das Zusammentreffen oder Herbeiführen von Verhältnissen und Umständen, durch welche die Hauptpersonen eines dram. Gedichtes gehindert oder in Verlegenheit gesetzt werden. Durch die J. wird der Knoten geschürzt, welchen entweder der Einfluß ungewöhnlicher und unerwarteter Ereignisse oder die feste Durchführung der Charaktere löst. Das Wort stammt aus dem Lateinischen, wo tricor, Schwierigkeiten machen, nicht gern daran gehen, auch wohl verworren und dunkel reden, bedeutet; daher intricare und extricare. Cailhava in seiner: l'art de la Comédie unterscheidet in jedem dram. Gedicht 2 Theile: den Helden und diejenigen, welche ihn unterstützen, lieben oder ihm gehorchen, und die Widersacher der Plane und Wünsche desselben. Diejenigen Mittel nun, welche die Parthei der Widersacher entweder hervorruft, oder benutzt, wenn sie schon vorhanden sind, um der andern Parthei die Erreichung ihrer Zwecke zu erschweren, oder unmöglich zu machen, bilden die J. Sie ist es, welche die Neugier des Zuschauers rege macht, das Interesse an dem Gange der Handlung spannt, und in den Stadien derselben es dem Verstande des Zuschauers überläßt, die Entwickelung sich nach eigenem Urtheil zu denken. Je mehr diese Entwickelung nun von den Vermuthungen und Hoffnungen des Zuschauers abweicht, und durch das Eintreten unvermutheter Ereignisse (s. Coup) das Ende herbeiführt, je größer das Interesse. Gewöhnlich geben schon die Expositionsscenen (s. d.) den Ueberblick über die Mittel, welche die J. anwenden will, oder die Charaktere, auf welche und durch welche sie zu wirken gedenkt; steigert ihre hemmende Kraft gegen den Willen der Helden bis zur Peripetie (s. d.) und verliert durch das Denouement (s. d.) allen weitern Einfluß. So liegt also in der J. recht eigentlich der Unterschied des dram. Gedichtes von jeder andern Dichtungsgattung, und in der Art wie sie sich vor den Augen des Zuschauers entspinnt, fortentwickelt und endlich siegt oder entwaffnet wird, das Interesse am Drama. (L. S.)

Intriguenstück (Aesth.). Dram. Gedicht, welches sich vorzüglich durch verwickelte, besonders schwierige Verhältnisse und Beziehungen der darin handelnden Personen von dem Charakterstücke (s. d.) unterscheidet. In dem J. sind die Charaktere vom Dichter zur Knüpfung und Lösung der Intrigue, in dem Charakterstücke die Intrigue nur zur folgerechten Entwickelung der Charaktere angewendet. Der eigent-

liche Ursprung des J.es ist in den span. Comedias de Capa y Espada zu suchen, weil in diesen stets mehrere Neben-Intriguen die Haupt-Intrigue fördern oder hemmen. Von Spanien aus verbreitete sich diese Gattung nach Frankreich, England und Italien. Von deutschen Dichtern sind gar keine J.e bekannt. Beaumarchais war es, der in seiner Mariage de Figaro ou la folle journée das J. in seiner ausgedehntesten Bedeutung zur Anschauung brachte, nach ihm hat es sich nie wieder zu ausschließlicher Haltung erhoben. Lebrün bezeichnete in neuester Zeit eine seiner Uebersetzungen aus dem Franz.: Casanova im Fort St. André als J., ohne indessen durch das Stück selbst die Nothwendigkeit dieser Bezeichnung zu rechtfertigen. (L. S.)

Introduction (Musik.). Im Allgemeinen die Einleitung zu jedem Musikstücke. Sonst war die J. nur bei größern Tonstücken, Symphonien, Oratorien u. s. w. üblich, jetzt findet man sie bei jedem Walzer und Hopser und häufig in höchst barocker Art. Im engern Sinne nennt man J. dasjenige Musikstück, welches in der Oper nach der Ouverture folgt und also die eigentliche Oper einleitet. Sie besteht gewöhnlich aus einem Ensemble, in welchem Chor und Solostimmen wechseln und soll den ganzen Charakter der Oper andeuten. Doch finden darin häufig Ausnahmen Statt und besonders komische Opern beginnen oft mit einem Duett, Terzett u. s. w. Früher war die J. häufig mit der Ouverture verbunden, wie in Glucks Iphigenia, in Mozarts Entführung u. s. w. Ueber die dram. J. s. Exposition. (7.)

Inventarium. Verzeichniß aller einzelnen Gegenstände, die zu einem Gesammtvermögen, oder zu einer Gattung desselben gehören. Beim Theater also Verzeichnisse der Garderobe, Dekorationen, Requisiten, Musikalien, Bücher rc. Das J. muß durchaus genau mit Angabe aller Bestandtheile und des Werthes und zwar doppelt angefertigt werden; ein Exemplar wird alsdann in die Hände des ersten Beamten bei den einzelnen Geschäftszweigen, wie des Garderobiers, Dekorateurs, Theatermeisters u. s. w. gelegt, das andere bleibt in den Händen der Direction. Jeder dieser Beamten hat die Pflicht, alle Anschaffungen, Aenderungen u. dergl. sofort pünktlichst in das J. einzutragen und diese Nachträge auch im Directions-J. zu bewirken. Wo eine Oberbehörde, wie eine Deputation des Magistrates, ein Ausschuß von Actionairen u. s. w. vorhanden ist, hat auch diese eine Abschrift des J. — Vergl. Garderobe-J. (B.)

Invention (v. lat.), Erfindung (s. d.).

Inventur. Eigentlich die Entwerfung eines Inventariums. Gewöhnlich aber die Vergleichung der wirklich vorhandenen Gegenstände mit den Angaben der Bücher. Diese

J. muß beim Theater wenigstens alljährlich von einem des Geschäftes durchaus kundigen Beamten abgehalten werden. (B.)

Io (Myth.). Tochter des Inachus, von Jupiter selbst geliebt. Um Juno zu täuschen, verwandelte Jupiter sie in eine schöne Kuh. Aber die eifersüchtige Juno bat sich dieselbe zum Geschenke aus und übergab sie dem Argus zur Bewachung. Zwar befreite sie Mercur, indem er den Argus erschlug, aber J. mußte, von der Göttin verfolgt, den ganzen Erdkreis durchrennen, bis sie in Aegypten zu Boden sank, Jupiter um Erlösung anflehte und sie erlangte; worauf sie den Epaphus gebar und später mit der ägyptischen Isis (s. d.) identificirt ward. (F. Fr.)

Iocaste (Myth.), s. Oedipus.

Ion (Myth.) war, nach Euripides gleichnamigem Drama, Sohn der Creusa und Apollos, welcher den von der Mutter ausgesetzten Knaben in seinem Tempel zu Delphi erziehen ließ. Als dort Xuthus, Creusas Gemahl, den Gott wegen der Kinderlosigkeit seiner Ehe befragte, bezeichnete dieser ihm J. als seinen Sohn; aber Creusas Eifersucht erblickte in ihm die Frucht einer frühern Liebe ihres Gatten und bereitete demselben einen Eifttrank, den aber J. den Göttern spendete. Nach Entdeckung des Vorhabens seiner Mutter verfolgte er sie zum Altare Apollos, wo eine Priesterin des Gottes durch Enthüllung des Geheimnisses die Verwickelung löste. J. ward König von Athen und galt als Stammvater der Jonier. (F. Tr.)

Iphigenia (Myth.). Die mythische Geschichte J.s entstand durch Verschmelzung der Cultüberreste der alten von den Pelasgern als J., von den Griechen als Artemis verehrten Gottheit, mit den Erzählungen von den Schicksalen der Tochter Agamemnons und Clytemnestras; sie gehört zu den Stoffen, welche ihre Ausbildung hauptsächlich den dram. Dichtern verdanken, und bildet gewissermaßen den Schlußstein des dram. Gebietes, welches die Geschichte des Hauses der Atriden umfaßt. Dianas Zorn lastete auf dem Heere der Griechen. Nur durch die Opferung J.s, der Tochter Agamennons, konnte die Göttin versöhnt werden. Das Opfer geschieht, aber die versöhnte Göttin entrückt die ihr geweihte Jungfrau in einer Wolke und setzt an deren Stelle eine Hindin. Diesen Theil des Mythus behandelt J. in Aulis, das berühmte Drama des Euripides, ins Deutsche namentlich von Schiller übersetzt. Schon in der J. in Aulis entwickeln sich die Motive des Untergangs Agamemnons, in dem aufsteigenden Hasse seiner Gattin gegen den vermeintlichen Kindesmörder. Orest erhält von Apollo den Auftrag, das in Taurien verehrte Bild seiner Schwester Artemis nach Griechenland zu entführen; dorthin hatte die Göttin J. als ihre Priesterin versetzt; sie selbst ward durch Menschenopfer ver-

ehrt, als welche alle ins Land kommende Fremdlinge dienten. Auch Orestes und Pylades erwartete dieses Schicksal, doch die Priesterin erkennt in dem Opfer den Bruder, und sie bewerkstelligen die gemeinschaftliche Flucht mit dem Götterbilde in die Heimath. Diesen Theil der Erzählung behandelt die taurische J. von Euripides, welche mit Recht als eines der ausgezeichnetsten tragischen Erzeugnisse gilt; namentlich gehört die Erkennungsscene der Geschwister zu den Trefflichsten, was je die dram. Kunst hervorgebracht hat. Zweifelhaft muß es daher scheinen, ob Goethe in seiner J. sein Vorbild nur erreicht, oder übertroffen habe. Bei ihm namentlich tritt J. in ihrer vollen Reinheit auf; die Göttin entführt sie nach Tauris, um sie vor der Berührung mit den Unthaten im väterlichen Hause zu bewahren, damit in ihr ein würdiges Werkzeug zur Lösung der tragischen Geschichte der myceniscchen Königsfamilie erhalten werde. Als ganz neues Element der Verwickelungen hat Goethe Thoas Liebe zu J. in die Handlung eingeflochten, welche aber keineswegs durch Ungestüm der Leidenschaft die Reinheit der Charaktere stört, sondern durch ihre freiwillige Unterwerfung unter das Schicksal, das trefflichste Muster einer Vereinigung antiker und moderner tragischer Motive bereiten hilft. (Vergl. Goethe.) (F. Tr.)

Irene (Myth.), eine der Horen. Sie gilt als Schutzgöttin des Friedens und wird mit einem Palmzweige in der Hand und einem Waffenbündel oder einer Rustung unter den Füßen abgebildet. (F. Tr.)

Iris (Myth.). Die Dienerin und Botin der Juno, welche mit pfeilschnellen Schritten oder mit goldenen Fittigen auf dem Regenbogen auf und nieder steigt, der Göttin Befehle auszurichten. Oefters erscheint sie auch mit einem regenbogenfarbigem Nimbus um das Haupt. (F. Tr.)

Ironie (Aesth. und Rhet. Vom griech.), eine Figur des feinern Spotres, indem man, in verstellter Unwissenheit und mit dem Scheine von Treuherzigkeit, Naivetät und Einfalt (weshalb auch Campe das Wort nicht erschöpfend genug mit Schalksernst, Jean Paul dagegen mit Ernst des Scheines übersetzte) an irgend einem Gegenstande Eigenschaften lobt und ihm Vollkommenheiten beilegt, die er nicht oder vielmehr von denen er gerade das Gegentheil besitzt. Eine Art davon ist die Persifflage (s. d.), die aber stärker und deutlicher hervortritt, eine Ab= oder Nebenart der Sarkasmus (s. d.). Von der Naivetät unterscheidet sich J. dadurch, daß diese mit Bewußtsein und Absicht verfährt; man könnte sagen, die Naivetät sei unbewußte J., die J. bewußte Naivetät. Die feinwitzigen Athenienser waren Meister in der J., vor Allem Sokrates, sodann Plato, wo er

in seinen Dialogen den Sokrates, diesem gewiß viele Aussprüche unterschiebend, redend einführt. In Deutschland, wo man Alles in das Gebiet der philosoph. Speculation zu versetzen sucht, hat man auch der I. eine weitere Bedeutung gegeben, so daß sie in der Kunst als Aeußerung der Freiheit des Künstlers erscheint, indem dieser die Gebrechlichkeiten des menschlichen Daseins zwar kennt und nachweist, sie aber auch als Bedingungen des Daseins gelten läßt und sich auf der Höhe seiner Begeisterung leicht und scherzend mit ihnen aussöhnt. So ist die I. an die Spitze einer ganzen Kunstrichtung gestellt, ja von Solger gewissermaßen, im Verein mit der Begeisterung, als Mittelpunkt der künstler. Thätigkeit überhaupt proklamirt worden. (H. M.)

Isis (Myth.), s. Osiris.

Ismene (Myth.), s. Oedipus.

Isländisches Theater. Wie die Eskimo (s. d.) haben auch die Isländer eine Art Schauspiel, welches jedoch noch einfacher, wie das der Eskimo ist. Es besteht aus einem Amazonen-Aufzuge, der Zureitung eines Pferdes, der Jagd eines ausgestopften Hirsches, dessen Geweih mit Lichtern geziert ist u. s. w. So einfach indessen diese Darstellungen sind, so werden sie doch regelmäßig in 3 Abtheilungen getheilt; zwischen jeder derselben führen die Zuschauer eine Vike-Vaka auf, einen Tanz oder vielmehr eine Promenade mit Gesang, bei welchem Männer und Frauen sich die Hände reichen und einige der Polonaise ähnliche Touren machen. Vergl. Olassen und Povelsen, Reise durch Island. Kopenhagen 1774.

Isolirung des Spieles (Theaterw.). Eine Bühnenkrankheit, die täglich mehr um sich greift und leider von hochgestellten Mimen am meisten fortgepflanzt wird. Sie ist eine Geburt des Egoismus, und zerstört eben so sehr die Intentionen des Dichters und des Mitdarstellers, wie den Genuß des sinnigen Zuschauers. Von der Idee des wahren Künstlers, im Vereine mit Andern ein Ganzes vorzuführen, hat der Isolator keine Spur; der Eindruck, den der Dichter beabsichtigt, regt seine Theilnahme nur in so fern an, als er ihn zu seiner Herausstellung bedarf; seine Umgebung ist ihm gleichgültig, läßt sie sich nur willig für seine Scenen abrichten, verdirbt sie ihm nur nichts; Allein will er dastehen, aus dem Rahmen treten, verblüffen, was ihm nur zu oft gelingt, und der Dichter, wie seine Mitspieler dienen ihm nur als Folie. Wie so ganz anders, wenn sich alle Kräfte dahin vereinen, ein Ganzes mit möglichster Vollendung vorzuführen; das allseitige Streben verdeckt alsdann einzelne Schwächen, während der Isolator deren vielmehr hervorzieht. Schon Müllner warnte vor diesem damals

noch selteneren Uebel und führte zugleich an, wie es auch den Dichter oft überkomme, und es dann ein Verdienst für den Darsteller wäre, seinen Fehler zu verbessern und die aus dem Licht gestellte Figur auf ihre Linie zurückzudrängen. Was würde er jetzt sagen, wo sich viele unserer Coryphäen damit beschäftigen, die J. d. Sp. in ein System zu bringen! — Wie rühmlich es auch ist, scheinbare Nebenrollen von höher Befähigten darstellen zu lassen, so haben sich diese doch auch zu hüten, als solche in die Linie treten zu wollen; auch sie verfallen dann in den Fehler des J.s und verkennen den ihnen vom Dichter angewiesenen Standpunkt. Ist nun aber sogar ein solcher Isolator an die Spitze einer Kunstanstalt gestellt dann wird das Publikum lediglich nur auf einen, von Combaben umgebenen Heroen angewiesen sein. (C. L.)

Isouard (Nicolo), geb. auf der Insel Malta 1777, weshalb er auch häufig Nic. de Malte genannt wurde; sollte sich zuerst dem Seedienste widmen, wurde dann aber Kaufmann und lebte als Handlungsdiener in Palermo. Hier betrat er gegen den Willen seines Vaters die musik. Laufbahn mit der Oper l'avviso ai maritati, die ermunternden Beifall erhielt. Unter dem Namen Nicolo ging er nach Livorno, wo er die Oper Artaserse mit dem günstigsten Erfolge auf die Bühne brachte. Diese Oper söhnte ihn mit seinen Eltern aus und verschaffte ihm die Stelle eines Ordenscapellmeisters auf Malta. 1801 ging er als Secretair des Generals Vaubois mit nach Paris, bildete sich dort weiter aus und debutirte dann mit der Oper Fanchette, jedoch ohne großen Erfolg. Um so glänzender aber wurden die Opern les confidences und Michel-Ange aufgenommen; sein Ruf war damit in Paris festgestellt und die letztere brach sich auch in Deutschland Bahn. Jetzt folgten schnell auf einander die Operetten: le médecin turc, Impromptu de campagne, le billet de lotterie (das Lotterieloos), Cimarosa, le dejeuner des garçons, l'intrigue au fenêtre, un jour à Paris, Leonce, und 6—8 a., die lange Zeit beliebte Repertoirstücke waren und zum Theil in ganz Europa gegeben wurden. Die größten Erfolge erzielte er indessen mit den Opern: Cendrillon (Aschenbrödel) und Joconde, unzweifelhaft die besten seiner Werke, die noch heute beliebt sind. Seine letzte Oper: la lampe merveilleuse kam erst nach seinem Tode zur Aufführung, der 1818 in Paris erfolgte. — J. war in seinen Compositionen pikant, phantasiereich und wahrhaft originell; ein unerschöpflicher Reichthum lieblicher neckischer Melodien quoll aus seinem Innern und sprudelnde Heiterkeit lebte in allen; aber er arbeitete flüchtig, incorrect und leicht und kümmerte sich wenig um die Tiefe seiner Gedanken. — Der Tadel, der

darüber sich erhob, verbitterte ihm das Leben, denn bei aller Liebenswürdigkeit als Mensch war er als Künstler äußerst empfindlich, ja neidisch auf jeden Ruhm, der sich neben ihm geltend machte. Der Umstand, daß Bojeldien ihm in der Akademie vorgezogen wurde, war Mitursache seines Todes. (3.)

Italienisches Theater. In Italien, wo die alte Schauspielkunst in der höchsten Blüthe stand, wo das Bedürfniß der Spiele dem des Brodes gleich kam Panem et Circences!) und wo die Trümmer der colossalen Theater beständig an jene Herrlichkeiten erinnerten, war die theatral. Kunst im Mittelalter nie ganz untergegangen, und man kann annehmen, daß das religiöse Drama dort zuerst entstand, obgleich es sich nicht mit histor. Bestimmtheit nachweisen läßt. Auf jeden Fall aber war es ebenso alt, wie in andern Ländern Europas. Schon 1264 finden wir in Rom die Gesellschaft del Gonfalone, welche den Zweck hatte, die Leidensgeschichte Jesu dram. darzustellen. Lorenz von Medici selber schrieb ein Drama dieser Gattung: über das Leben zweier Heiligen, und Roscoe (The Life of Lorenzo. Vol. I. p. 204) erwähnt, daß er eine beträchtliche Sammlung ähnlicher Produktionen aus dem 15. Jahrh. besitze. — Wie in Frankreich knüpfte sich auch in Italien die dram. Poesie an die Mysterien des Glaubens, an die Feierlichkeiten der Kirche. Die ältesten von Pilgern und Klosterbrüdern aufgeführten scenischen Darstellungen hatten den Namen: vangelii, istorie spirituali. Allmälig ging aus ihnen die Farce als das Hauptelement des ital. Volkstheaters hervor, das nun durch die Gestaltung der Masken eine ganz eigenthümliche Form annahm. Sie gaben nämlich stehende Charaktere ab, welche die Eigenthümlichkeit des Nationalen in Tracht, Sprechart und komischen Manieren darstellten. Die älteste Maske war der Dottore, auch Gratiano genannt, von Bologna, die Personification eines pedantischen und langweiligen Wortmachers; der Pantalone, venetianischen Ursprungs und eigentlich ein Kaufmann, war der bis zur Einfalt gutmüthige, oft auch verliebte Vater; der Arlechino von Bergamo spielte mit dem Scapino die Rolle des listigen Bedienten bei den Vorigen; der Pulcinello von Neapel war der geschmeidige, possenreißerische Schmarotzer; Spaviento der spanisch-neapolitanische Renommist; Gelsomino der röm. Stutzer; Brighella von Ferrara ein verschlagener, trotziger Plebejer; Colombine des Arlechino Geliebte rc. Der Gesammtname dieser Masken, die sich vielfach unter andern Namen in den verschiedenen Städten Italiens individualisirten, war Zanni, auch Zanneschi, ein Wort, das mit dem altröm. Lustigmacher Sannio zusammenhängen soll. Diese Masken improvisirten ihre Stücke und

bereiteten sich dazu höchstens durch eine Skizze des Planes (s. Argumento) vor; die lustige, phantastische Ausführung blieb der Eingebung des Augenblicks überlassen und man nannte daher dies Volksschauspiel, als aus dem Stegreif entwickelt, commedia del arte (s. d.). Sein Gegensatz war die commedia erudita, die von den gelehrten Dichtern ausging. Ihr bestimmter Anfang fällt in das Jahr 1470, als es die röm. Academie der Gelehrten und Dichter unternahm, einige Lustspiele des Plautus latein. aufzuführen, um die Alten mehr in das Leben zurückzurufen. Solche Darstellungen waren damals Feste der gebildeten Welt, und über dem grenzenlosen Eifer, mit welchem man die Alten nachzuahmen suchte, übersah man oft das Leere der Handlung und das Schwülstige des Ausdrucks. Indem aber keine Stadt der andern darin einen entschiedenen Vorrang abgewinnen konnte, so vermochte sich auch kein so allgemein herrschendes System der dram. Kunst, wie in Frankreich, zu gestalten, und während des ganzen 16. und 17. Jahrh.s blieb der Gegensatz der volksthümlichen Posse und des den antiken Vorbildern nachstrebenden todten Kunstdramas ohne rechte Auflösung, die erst im 18. Jahrh. eintreten sollte. — Der 1. dram. Dichter, den wir hier zu berücksichtigen haben, ist Angelo Poliziano, geb. 1454 auf dem Schlosse Monte-Pulciano; war Lorenzo's Gesellschafter und Lehrer der alten Literatur in Florenz, und starb 1494. Seinen Orfeo (mit seinen übrigen Gedichten haben wir es hier nicht zu thun), schrieb er in 2 Tagen, und er wurde 1483 am Hofe zu Mantua aufgeführt, um dadurch die Rückkehr des Cardinals Gonzaga zu feiern. Er ist eine dramatisirte, in 5 Acte getheilte, mit Chören untermischte Ekloge. Den Inhalt macht die bekannte Geschichte des Orpheus und der Eurydice aus; jeder Act besteht aus 50—100 Versen, ein kurzer Dialog setzt die von einem Act zum andern vorfallenden Ereignisse auseinander und führt so eine Ode, einen Gesang oder eine Klage herbei. Abwechselnde Sylbenmaße, die Terza rima, die Ottave, selbst die künstlichen Strophen der Canzone dienen zum Dialog, und die lyrischen Stücke sind fast immer durch einen Refrain gehoben. Der Reiz der schönen Verse, unter denen freilich auch noch latein. waren (so singt Orpheus z. B. das Lob des Cardinals von Mantua in einer lat. Ode von 13 sapphischen Strophen), die Begleitung der Musik und der Aufwand der Decorationen bei der Aufführung wirkten sehr merklich auf das ital. Theater ein. Das Schönste im ganzen Stücke ist die Dithyrambe, mit der die Handlung schließt. Kein neueres unter den lyrischen Schilderungen bacchantischer Wildheit hat noch diesem trefflichen Taumelgesange den Preis abgewonnen. — Bernardo Accolti (l'unico Aretino ge-

nannt), lebte in der 2. Hälfte des 15. Jahrh.s, und schrieb eine Komödie: Virginia, oder ohne besondern Titel: die Komödie des Bernardo Accolti, welche dieselbe Geschichte zum Gegenstande hat, die Shakspeare in seinem Lustspiele: Ende gut Alles gut behandelte. Die Einheiten der Zeit und des Orts kümmerten ihn nicht. Er ließ die Scenen wie Bilder in einem Guckkasten aufeinander folgen und die Personen in Stanzen ihre Meinung sagen, besonders ihr Gefühl ausdrücken, so wie an eine nach der andern historisch die Reihe kam. Die ganze Composition zerschnitt er, um der alten Sitte willen, in 5 Acte. Und so wurde diese lyrisch dramatisirte Novelle unter dem Namen eines Lustspiels aufgeführt zu Siena bei der Vermählung eines edlen Herrn Antonio Spanocchi. — Giovanni Ruccellai (1475—1525) schrieb außer seinem Lehrgedichte le api auch 2 Tragödien: Rosmunde und Orest, welche aber nicht glücklich ausfielen. Die erstere enthält die Geschichte von der Ermordung des Longobardenkönigs Alboin durch seine Gemahlin Rosamunde; die Handlung ist einfach, aber die Charaktere sind entweder unbedeutend oder gar gemein und die Scenen da, wo sie Schauder erregen sollen, ekelhaft. Der Dialog ist in reimlosen Jamben und die Gesänge des aus Weibern bestehenden Chores sind Canzonen. Der Orest ist besser; er schließt sich ganz an die 2. Iphigenie des Euripides an und hat in Nebensachen manche gelungene Verbesserung. — Luigi Alamanni's (1495—1556) Lustspiel Flora fand keinen Beifall, und sein Trauerspiel Antigone ist nur eine metrische Uebersetzung des Stücks von Sophokles. — Giovan Giorgio Trissino (1478—1550) schrieb ein Lustspiel: die Zwillinge (i simillini) worin er den Plautus und Terenz nachahmte, und, um es recht antik zu machen, sogar einen Chor hineinbrachte. Seine Tragödie Sophonisbe erregte großes Aufsehen, weil sie das 1. ganz nach den antiken Tragikern gebildete ital. Drama war; sie ist nicht in Acte getheilt; der Chor, der aus Weibern der Stadt Cirtha besteht, ist mit Sorgfalt in Canzonenform behandelt, der Dialog in den versi sciolti. — Ludovico Ariosto (s. d.), einer der größten Dichter aller Zeiten, wendete sich auch dem Drama zu. Zwar verläugnet sich in seinen dram. Productionen das Genie ihres Urhebers nicht, doch sind sie auch nicht besonders hervorzuheben. Die Lustspiele: I Suppositi, la Cassaria, la Lena, Il Negromante und das Festspiel la Scolastica sind mit ihren Sclaven, Schmarotzern, Ammen, Vätern, Abenteuerinnen &c. dem röm. Lustspiel frostig nachgebildet. Die beiden ersten sind dadurch merkwürdig, daß sie in den versi sdruccioli, d. h. gleitende Verse, für das Theater von Ferrara umgearbeitet wurden, nachdem sie ursprünglich in Prosa geschrie-

ben waren. — So sehr nun auch das Drama in dieser Zeit begünstigt und gepflegt wurde, so gelang es doch nicht, ein gediegenes und wahrhaft nationales hervorzurufen. Die Fürsten, besonders die Herzöge von Ferrara, thaten was in ihrer Macht stand, Dichter und Schausp. zum edelsten Wetteifer zu wecken. Aber das dram. Genie, das in dieser günstigen Zeit den rechten Ton hätte angeben müssen, blieb aus. Kaum wollten sich Schausp. finden, die neuen Stücke aufzuführen, obgleich man damals in keiner lebenden Sprache bessere hatte, als im Ital. Das prächtige Theater zu Ferrara war und blieb mehr ein Liebhaber= als ein Nationaltheater. — Aus der ungeheuren Masse von Dramen (Riccoboni rechnet von 1500—1736 etwa 5000 heraus) dieser Periode, nämlich bis zum Anfang des 18. Jahrh.s, wo das i. T. einen neuen und bedeutendern Aufschwung nahm, wollen wir nur wenige aufführen. Ueberhaupt hat die dram. Poesie in Italien nie eine so hohe Blüthe erreicht, wie die Lyrik und das Epos, oder wie das Drama in andern Ländern, namentlich in Spanien und England. — Bernardo Dovizio, oder Divizio von Bibiena, den der Papst Leo X. zur Cardinalswürde erhob, schrieb mit Ariost zugleich ein Lustspiel in Prosa, welcher Versuch ihm wenigstens nicht ganz mißlang. Die leichte und rasche Sprache des kom. Dialogs glückte ihm sogar besser als Ariost in dessen Lustspielen. Sonst hat sein Lustspiel Calandra wenig dram. Werth. Die Intrigue dreht sich um Verkleidungen und Verwechselungen, welches Thema damals alle kom. Reize in sich zu fassen schien. — Auch der als Politiker und Geschichtschreiber berühmte Niccolo Macchiavelli (1489—1527), schrieb 2 Lustspiele: Clytia und la Mandragola (das Alrauntränkchen), beide in Prosa; das 1. eine Nachahmung der Casa des Plautus, das 2. ganz Original, so daß man es einzig in seiner Art nennen kann. Auch aus der Clytia spricht der Geist des wahren Lustspiels in dem reinsten und leichtesten Dialog; doch so durchaus komisch in Erfindung und Ausführung, wie la Mandragola, und dabei so voll feiner Menschenkenntniß und schneidender Satyre ist kein anderes Lustspiel in der ital. Literatur bis auf die Epoche des Grafen Gozzi. Wäre nicht die Intrigue dieses Stückes so unedel, daß es sich deshalb auf einem rechtlichen Theater nicht mehr zeigen darf, und wäre die Katastrophe ebenso überraschend, wie sie komisch ist, so gäbe es überhaupt kein musterhafteres Lustspiel; die Charaktere sind mit der pikantesten Wahrheit aus dem wirklichen Leben genommen. Noch 2 der witzigsten Köpfe ihres Jahrh.s betraten denselben Weg zu einem kom. Nationaltheater: Pietro Aretino, und Grazzino, genannt Il Lasca. Beide wollten in ihren Lustspielen nicht griech. und röm. Sitten

und Charaktere nach dem Plautus und Terenz, sondern die ihres Zeitalters nach dem Leben schildern; doch wurden sie dadurch nicht so berühmt, wie durch ihre minder rühmlichen Werke. — Wir begnügen uns damit, hier noch einige Lustspieldichter aus dieser Periode aufzuführen: Giammaria Cecchi, Giambattista Gelli, Agnolo Firenzuola, d'Ambra, Salviati, Caro, Verchi, Razzi, Ercole Bentivoglio, Lodovico Domenichi, Dolce, Tansillo, Niccolo Buonaparte ꝛc. — Als einer besondern Gattung müssen wir hier das Schäferdrama erwähnen, weil sich 2 der vorzüglichsten Dichter Italiens darin versucht haben. 1572 schrieb Torquato Tasso sein Schäferdrama Amynta in 5 Akten und rief dadurch eine zahllose Schaar von Nachahmern hervor. Die Handlung, die eigentlich außer der Scene bleibt, ist sehr einfach. Jeder Akt hebt mit der Erzählung einer unerwarteten Katastrophe an, in den einzelnen Scenen steht die Handlung still ohne rechte Entfaltung; aber die trunkene Wollust, welche die weichen Verse selbst im Ausdruck der Verzweiflung athmen, riß allgemein hin. Auch im eigentlichen Drama versuchte sich Tasso, doch sein Lustspiel: gli intrichi d'amore drängt so viel abenteuerliche Begebenheiten in dem engen Raum von 5 Akten zusammen, daß die Thatsachen nackt ohne allen höheren Aufschluß und Zusammenhang mit unerträglicher Härte nebeneinander stehen, und sein Trauerspiel: il Torrismondo, dessen Erfindung er in die Geschichte der Ostgothen hineinlegte, besteht eigentlich nur aus Erzählungen von dem, was außerhalb der Bühne vorgeht und aus Gesprächen, welche neue Ereignisse vorbereiten. Tasso schrieb es im Irrenhause im St. Annenkloster, als er schon tief gebeugt war, und die Chorgesänge, mit denen jeder Akt schließt, mögen, einzelne Scenen ausgenommen, das Schönste des Ganzen sein. — Der 2. Dichter ist Battista Guarini (s. d.), dessen Pastor fido, eine Nachahmung von Tasso's Amynta, seinen Namen zu dem Range der klassischen erhob. Die Handlung dieses Schäferdramas ist durch eine eingeflochtene Intrigue lebendiger als die des Amynta. Guarini hat sein Drama, welches mehr als 6000 Verse enthält, Tragikomödie genannt, weil er, während die Hauptcharaktere idealisch sind, auch einige Carrikaturen einmischte. Die Eigenthümlichkeit des Pastor fido liegt in der vollendeten Verschmelzung des Antiken mit dem Modernen; der Inhalt ist romantisch und vom Geist der wahrsten, glühendsten Liebe erfüllt, die Formen sind einfach, groß und nur zuweilen durch das Spielende der Gegensätze in Gedanken und Bildern in das Tändelnde des erotischen Styles gezogen. — Weit hinter allen diesen Gattungen von Lustspielen blieb das ital. Trauerspiel zurück. Als wäre der helle und

kühne Geist der Italiener jener Zeit blind und entnervt gewesen, sobald es tragische Kunst galt, copirte man mit knechtischer Unbehülflichkeit die Form der Tragödien des Sophocles und Euripides, und fast noch mehr den frostigem Pomp des Seneca. Auf Trissins Sophonisbe, das erste regelmäßige Werk dieser Art in der neuern Literatur, folgte die Tullia des Lodovico Martelli, eines Mannes, der wohl einen sonoren Vers machen konnte, aber durch alle seine Verse bewies, daß der Geist der wahren Poesie wenig Theil an seinen metrischen Arbeiten hatte. Ein Gewebe von declamatorischen Phrasen und sonstigen Betrachtungen über die Ungewißheit aller menschlichen Dinge ist der Inhalt dieser Tullia. — Mehr als die Tullia zog die Aufmerksamkeit, zwar nicht des Publikums, aber doch der Gelehrten, ein mythologisches Trauerspiel: die Canace (la Canace) des Speron Speroni auf sich. An dieser, mit Greuelscenen erfüllten, dram. Arbeit Speroni's ist indessen nur der sonore Schwung der Sprache in kurzen, fast lyrischen Versen zu loben, mit dram. Geiste ist auch nicht eine Scene ausgeführt. — Nicht viel mehr läßt sich von den Trauerspielen des Cinzio Giraldi rühmen, auch nicht von seiner Orbecca (Orbecche), der die ital. Kritiker den Preis vor den übrigen zuerkennen. — Die Trauerspiele des Lodovico Dolce sind größtentheils nur Uebersetzungen oder verunglückte Umarbeitungen der Werke des Sophocles, Euripides und Seneca. Eine Dido fügte er nach dem Virgil hinzu. — Noch nennen wir den Astyanax und die Polyxena von Grottarola di Salo, und die Progne von Lodovico Domenichi. — Wir haben bis jetzt die commedia del arte als das improvisirte Volksschauspiel und die commedia erudita als das den antiken Dramen nachgeformte Drama kennen gelernt, das meist den Hoffeierlichkeiten als äußerer Schmuck sich anschloß. Auch haben wir in Poliziano's Orfeo, in Tasso's Amynta und Guarini's Pastor fido bereits opernartige Darstellungen gesehen, denen 1594 das Schäferspiel des Rinuccini aus Florenz folgte, welches man gewöhnlich die erste Oper nennt. Die commedia del arte und die commedia erudita bildeten einen vollkommenen Gegensatz; dort Lustigkeit, Spott, volksthümlicher Witz, oft von persönlicher Satyre belebt, hier, besonders in der Tragödie, verkehrte, verwickelte, unwahrscheinliche Plane, übelverstandene scenische Anordnung, unnütze Personen, doppelte Handlung, unpassende Charaktere, riesenhafte oder kindische Gedanken, schwache Verse, geschraubte Phrasen, Alles dies aufgestutzt mit übel angebrachten Gleichnissen oder müßigen Erörterungen aus der Philosophie und Politik, dazwischen eingeflochtene seelenlose Liebschaften, abgedroschene Zärtlichkeiten, die in jeder Scene vorkommen;

von tragischer Kraft ist nicht die geringste Spur. Im 18. Jahrh. glich sich nun der Gegensatz des unmittelbar aus dem Volksleben und seinem bunten Gewühl und des gelehrten aus dem Studium von Theorien und Mustern hervorgegangenen Kunstdramas dahin aus, daß einerseits die Oper und die Tragödie an Wahrheit und damit an Popularität, das Volksdrama aber an Zierlichkeit und Mannigfaltigkeit der Form gewann. Die Oper bildete sich zuerst aus durch Zeno und Metastasio; hierauf folgte das Lustspiel in Goldoni und Gozzi und diesem das Trauerspiel in Alfieri und Piedemonti. Die Oper wurde durch Apostole Zeno (1669—1750) nach dem franz. Trauerspiel gemodelt, was die Ursache wurde, daß er der musik. Entwickelung zu wenig Raum ließ. — Pietro Metastasio aus Rom (1698—1782) verdunkelte ihn eben dadurch, daß er sich dem Bedürfniß des Musikers mehr fügte. Die vollkommenste Reinheit, Klarheit, Zierlichkeit und Anmuth der Sprache überhaupt und insbesondere der sanfteste Wohllaut und die größte Lieblichkeit in den Liedern haben diesen Dichter klassisch gemacht. Zu dem erstaunlichen Glück, welches Matastasio in ganz Europa und besonders an den Höfen machte, hat sehr viel beigetragen, daß er nicht blos vermöge seines Amtes am wiener Hofe, sondern auch durch seine Manier Hofdichter war. Glänzende Oberflächlichkeit ohne Tiefe, prosaische Gesinnungen und Gedanken, mit einer gewählten poetischen Sprache ausgestattet, eine höfliche Schonung in Allem, in der Behandlung der Leidenschaften wie des Unglücks und der Verbrechen, Beobachtung der Schicklichkeit und scheinbarer Sittsamkeit, denn die Wollust wird in diesen Schauspielen nur eingeathmet, nicht genannt, da immer nur vom Herzen die Rede ist — alle diese Eigenschaften mußten diese tragischen Miniaturen der feineren Welt empfehlen. Der Pomp edelmüthiger Gesinnung ist nicht gespart, daneben sind aber frevelhafte Streiche in ziemlich leichtsinnigen Verknüpfungen angebracht. Nur wenige Opern des Metastasio haben sich auf der Bühne erhalten, weil der veränderte Geschmack in der Musik eine andere Einrichtung des Textes forderte; er hat selten Chöre und fast nie andere Arien als für eine einzelne Stimme, welche einförmig die Scenen beschließen und mit denen der Sänger immer wie triumphirend abgeht. — Das Lustspiel war seit dem 16. Jahrh. zahlreich bearbeitet. Wie bereits erwähnt dienten Plautus und Terenz diesen Stücken als Ideal. Giambatista della Porta, gest. 1615, benutzte die span. Intriguenstücke. Durch Gigli gest. 1721, Fagiulo, gest. 1742, Chiari, gest. 1787, fand der franz. Geschmack Eingang. Dieser artete zuletzt in matte Einförmigkeit aus, und Carlo Goldoni (s. d.), der dem Theater

einen neuen Schwung geben wollte, fügte sich der franz. Theorie nur in soweit, daß er die Bedeutung der alten Masken ermäßigte und ihren Antheil an der Handlung einschränkte. Es fehlte Goldoni wie auch sein großer Erfolg bewies, gar nicht an theatral. Einsicht, wohl aber an Gehalt, an Tiefe der Charakteristik und an Neuheit und Reichthum der Erfindung; seine Sittengemälde sind wahr, aber zu wenig aus dem Gebiet des Alltäglichen herausgespielt. Der große Beifall, den seine Stücke fanden, drohte in Venedig der Schausp.-Truppe Sacchi, die vortreffliche Masken besaß, beinahe den Untergang. Der Graf Carlo Gozzi (s. d.) schrieb daher für diese Truppe 1761 sein Mährchen von den drei Pommeranzen in dram. Form, womit er den Abbé Chiari, Goldoni und die Truppe, welche seine Stücke spielte, auf das glänzendste parodirte. Nun fuhr er fort Feenmährchen zu dramatisiren, in denen er neben dem wunderbaren versificirten und ernsthaften Theil die sämmtlichen Masken anbrachte und ihnen die freieste Entwickelung ließ. Es sind Stücke von kecker Anlage, noch mehr phantastisch als romantisch, wiewohl Gozzi zuerst unter den ital. Lustspieldichtern Gefühl für Ehre und Liebe zeigt. Die Ausführung ist keineswegs sorgfältig und künstlerisch ausgebildet, sondern nach Art einer Skizze hingeworfen, derb, fest und volksmäßig. Später wandte sich Gozzi zur Bearbeitung span. Stücke, allein ohne sich dadurch besonders auszuzeichnen. — In der Tragödie hatte Scipio Maffei, gest. 1755, zu Anfang des 18. Jahrh.s durch seine Merope ein Drama geliefert, das ganz dem Styl der Alten sich anschließen sollte; es war eine einfache, anständige aber etwas nüchterne, nach dem gelehrten Studium schmeckende Arbeit. Vittorio Alfieri (s. d.) aus Asti, war über die Erschlaffung seiner Zeit tief entrüstet und suchte in seinen 21 Tragödien starke und männliche Gefühle, die begeisterte Empfindung der Freiheit auszudrücken. Aber er verlor sich in das Kalte und Düstere des Stoicismus und entzog seinen Charakteren das individuelle Leben. In der Darstellung der Handlung selbst folgte er ganz dem franz. System der Einheit des Ortes und der Zeit, aber in der scenischen Entwickelung war er zusammengesetzter und im Dialog ohne jene gefällige und glänzende Beredsamkeit der Franzosen, die in ihren Tragödien für das Leere der Handlung und das Verfehlte der Charaktere so oft entschädigt. Alfieri's Sprache ist ohne Bilder und bis zur Rauhheit hart. Alessandro Pepoli, Vincenzio Monti und Giovanni Piedemonti, welcher letztere das histor. Schauspiel eingeführt hat, gingen zunächst in dieser ernsten Richtung fort, die in der Idee der Freiheit ihr Prinzip besitzt. — Von jeher ergötzten sich die Italiner mehr am Schaugepränge der Oper

und des Ballets, als an der einfachen, aber durchdachten Handlung des regelrechten Drama's, weshalb auch, als die zuletzt erwähnten Dramatiker abtraten, die Tragödie und Komödie immer mehr in den Hintergrund gedrängt wurden. Gegenwärtig nimmt die Oper oder das Melodram auf dem i. T. ohne Zweifel die erste Stelle ein, und die zweite wird vom Ballet und der Pantomime behauptet; Komödie und Tragödie sind ihnen untergeordnet. Unter den Librettisten, d. i. den Verfertigern der Libretti oder Operntexte, einer Classe von Literaten, die mehr Handwerker als Künstler, mehr Versmacher als Dichter sind, zeichnet sich seit langer Zeit der Genuese Felice Romani aus, ein wahrhafter Dichter, ebenso reich an Erfindung als geschickt in der Handhabung der Sprache, und in der Kunst, klassische Verse zu den melodischen Tönen der Musik zu fertigen. Seine Libretti, mehr als 100 an der Zahl, erschienen 1837 in einer Sammlung, die mit vielem Beifall aufgenommen wurde; doch ist zu bedauern, daß er seinem Talent und Geist nicht eine erhabenere Richtung und einen höheren Aufschwung gegeben hat. Neben ihm sind die Namen Gaetano Rossi, Giacomo Ferretti, Pietro Beltrame, Carlo Pepoli, Salvatore Cammarano fast die Einzigen, die dem ital. Melodram einige Ehre bringen. In der Komödie sind es nur Alberto Nota (la pace domestica, la Cusinghiera etc. — Commedie complete, con saggio storico del prof. Salfi. Parigi 1829, 5 vols. 8.), Bon, Brofferio, Marchesi, Derossi und Giraud, welche sich ein wenig über das Alltägliche erheben. — Von den ital. Tragikern des 19. Jahrh.s sind bemerkenswerth: Giovanni Battista Niccolini (s. d.) (Lodovico Sforza, Giovanni da Procida etc.), Silvio Pellico (s. d.) (Tomasa Moro, Ester d'Engaddi. Eufemia di Messina, Francesca da Rimini etc.), Carlo Marmico (Conte Ugolino, Ezzelino, la famiglia Foscari, Adelisa etc.), Lodovico Vivarelli (Imelda Lambertazzi), Mariano Caracciolo (Morte di Maria Stuarda), Coriolano da Bagnolo (I Maccabei), G. B. Miraglia (Marzio Coriolano), Francesco della Valla, Marquis von Casanova (Giovanna I.), Lodovico Forti (Parisina), Ferdinando Valcamonica (Kodah-Bundah), Carlo Pratolongo (Tisbe) und der Improvisator Lodovico Ciccioni (Cesare Borgia). — Ueberhaupt ist das Bühnenwesen in Italien tief gesunken und G. Battaglia sagt in seiner Schrift: Osservazioni sulle attuali condizioni del teatro drammatico in Italia: Es giebt in Italien etwa 40 Banden, die blos in der Hoffnung angeworben sind, mit ihrer Hülfe Geld zu verdienen. Hat ein Impressario Geld, so ist er kaum im Stande alle die Schausp. abzuhalten, die von allen Endpunk-

ten Italiens ihm zuströmen. Fast alle diese Schausp. haben auf Tagbühnen begonnen, und entwöhnen sich selten des Tons, der darauf Wirkung macht. Die erste Liebhaberin, oder der Vorlauteste in der Gesellschaft wählen die Stücke, und übernehmen auch wohl das Zuschneiden franz. Stücke, die, auf eigene Faust übersetzt als die wohlfeilsten den Vorzug vor allen andern haben. Doch sieht man in einigen Städten, z. B. Florenz, mit großer Vorliebe Alfieri's und Goldoni's Stücke aufführen. Ueber die ziemlich glänzende äußere Gestaltung des Theaters s. die Art. über die ital. Städte. — Ausführlicheres über die Geschichte des i. T. findet man in folgenden Werkern: Tiraboschi, Storia della letteratura italiana. Mazzucchelli, Scrittori d'Italia. Crescimbeni, Storia della volgar poesia. Corniani, Secoli della litteratura italiana dopo il suo risorgimento. Dramaturgia, di Lione Allacci. Bozzolli, Dell' imitazione tragica presso gli antichi ed i moderni, ricerche. Die bereits genannte Schrift des Battaglia. Biblioteca teatrale economica. Turino. Biblioteca ebdomadaria teatrale. Milano. Teatro italiano, Leipzig, E. Fleischer. Einleitung. Ginguené Histoire littéraire de l'Italie. Simonde de Sismondi, Littérature du Midi de l'Europe. Villemain Cours de littérature française. Maginn, Les origines du Théâtre moderne. Riccoboni, Réflexions sur les Théâtres de l'Europe. Revue des deux Mondes, 1840, 15 Mars. Hallam, Introduction to the Literature of Europe. Bouterweck, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit. Bd. 1—2. A. W. v. Schlegel, Vorlesungen über dram. Kunst und Literatur. Czoernig, Skizzen aus Italien. (Dr. K. S.)

Ixion (Myth.), ein thessalischer König. Genoß wegen seiner Tugenden des Umgangs mit den Göttern; als er aber einst der Juno Gewalt anthun wollte, stürzte ihn Jupiter in den Tartarus, wo ein Rad ihn unaufhörlich umher schleudert. (F. Tr.)

J. (Jod.)

J (Jod), der 10. Buchstabe im Alphabet; seine Aussprache s. Aussprache der Buchstaben.

Jacobi (Johann Georg), geb. 1740 zu Düsseldorf, Prof. der Philosophie, Beredtsamkeit und Dichtkunst, starb als badenscher Titularhofrath zu Düsseldorf 1814. Bekannt als lyrischer, besonders anakreontischer Dichter, durch seine

tändelnden Briefe an Gleim, durch die Herausgabe mehrerer Taschenbücher u. s. w. Schrieb einige zum Theil durch schöne lyrische Einzelnheiten und musikalischen Wohllaut bemerkenswerthe dram. Gedichte, welche in seinen theatral. Schriften (Leipzig, 1792) enthalten sind Phädon und Naide, oder der redende Baum, Singspiel; der Tod des Orpheus, Singspiel; die Wallfahrt nach Compostel, Lustspiel; der Neujahrstag auf dem Lande, Vorspiel. In seiner satyrischen Oper: Die Dichter, welche in der Unterwelt spielt, verspottet er damalige literarische Lächerlichkeiten, z. B. den mit der nordischen Götterlehre getriebenen Mißbrauch. (M.)

Jacquemin Jadot, s. Masken.

Jäger. Eine Waffengattung, s. Infanterie.

Jagd (Alleg.), s. Krieg.

Jagd-Uniform (Gard.), die an den Höfen vorgeschriebene J.-U. und die Kleidung der Forstbeamten ist meist grün mit stehendem Kragen und schwarzen, rothen, oder blauen Aufschlägen. Die Beinkleider und Westen sind weiß, gelb oder auch grün. Die höhern Jagd- und Forst-Beamten haben Knöpfe und Verzierungen von Gold, die unteren von Silber. Jagd-Waffen sind die Büchse und der Hirschfänger; ehedem war es: die Keule, der Spieß, die Schleuder, die Schlinge und der Bogen. (B.)

Jagemann (Caroline), geb. 1780 zu Weimar, von außerordentlicher Körperschönheit und seltenen Talenten unterstützt, widmete sie sich der Bühne 1795 zu Mannheim, nachdem sie vorher Ifflands und Becks Unterricht genossen hatte. Sie erregte im Spiel und Gesang gleiche Sensation. 1797 wurde sie in Weimar als Hofsängerin angestellt und bald nachher vom Herzoge ganz außerordentlich begünstigt. Er erhob sie in den Adelstand und schenkte ihr ein Rittergut, von welchem sie sich Frau von Heigendorf nannte. Unter dem Doppelnamen J.-Heigendorf wirkte sie jedoch auf der Bühne fort bis zum Tode des Großherzogs; dann verließ sie Weimar und das Theater gänzlich und lebte abwechselnd in Berlin und auf ihrem Gute. Sie war eine der schönsten und begabtesten Sängerinnen Deutschlands, besaß eine ungemein liebliche, klang- und seelenvolle Stimme, den trefflichsten Vortrag und ein hinreißendes Spiel. Trotz mancher sehr unfreundlichen Stimmung, die in Weimar gegen sie vorhanden war, da man ihr die Schuld zuschrieb, daß Goethe von der Verwaltung des Theaters zurückgetreten war, wußte sie sich als Künstlerin selbst bei ihren vorgerückten Jahren doch stets Anerkennung zu erzwingen und noch heute schwelgen die Kunstfreunde in der Erinnerung an ihre Leistungen. 3.

Jago (Orden von St. J. di Compostella). Die Ent-

stehung dieses span. geistl. Ritterordens kann um 1170 angenommen werden. Der König ist Großmeister, die Ritter geloben eheliche Treue, Armuth und Gehorsam. Der 1. Großmeister war Ferdinand der Katholische, 1499. Ordenszeichen: eine goldene, 3strängige Kette mit einem schwertförmigen Kreuze, dessen Knopf die Form eines Herzens hat und dessen mittlere Balken in Lilien auslaufen. Die Ritter tragen es theils im Knopfloche, theils auf der linken Seite des Kleides. Bei Festlichkeiten erscheinen sie in einem weißen Mantel. **Portugal**, das gleichfalls im Besitze dieses Ordens war, hat denselben 1789 in einen Civil-Verdienst-Orden des h. Jacob vom Schwert umgeschaffen und in 3 Klassen: Großkreuze, Commandeurs und Ritter getheilt. Das alte Ordenszeichen ist geblieben, doch hat die Königin Maria für die beiden 1. Klassen darüber ein rothemaillirtes Herz hinzugefügt. Die Großkreuze tragen das Ordenszeichen an einem violetten Bande von der Rechten zur Linken, die Commandeurs um den Hals, die Ritter im linken Knopfloche; bei den beiden 1. Klassen kommt hierzu auf der linken Brust ein silberner Stern, worin das Ordenskreuz und darüber ein kleines schwarz und roth emaillirtes Kreuz sich befindet. Bei Festlichkeiten tragen die 1. Klassen einen weißen Mantel und darüber an der Halskette das Ordenszeichen. Während der portug. Orden noch blüht, ist der span. in neuester Zeit aufgehoben worden. (B. N.)

Jahr (Alleg.). Bei den Alten wurde das J. durch den Janus portunus personificirt; er hatte 4 Köpfe, wovon der eine mit Blumen, der andere mit Aehren, der 3. mit Weinranken umkränzt war, der 4. trug eine Pelzmütze. Auch gab man einem Genius einen solchen 4köpfigen Scepter als Personification des J.s. Neuere stellen das J. dar durch eine weibliche Figur, die einen Blumenkranz auf dem Haupte, Aehren und eine Sichel in der rechten Hand und ein Fruchthorn unter dem linken Arme trägt; zu ihren Füßen steht eine Kohlenpfanne. Oder auch durch einen fliegenden Genius mit einem Blumenkranze, der Garben auf der Schulter, Früchte im Schooße trägt und Schlittschuhe an den Füßen hat; über ihm ist ein Theil des Zodiacus zu sehen. Vergl. Janus. (K.)

Jahreszeiten (Alleg.). Diese werden auf verschiedene Art personificirt. 1) Durch 4 Jungfrauen; die eine trägt einen Blumen-, die 2. einen Aehren-, die 3. einen Weinranken-Kranz, die 4. einen Kranz von Tannen oder entlaubten Baumzweigen. Auf den Gürteln sind die Zeichen des Thierkreises, der Frühling und Herbst tragen leichte Gewänder, der Sommer ist halb nackend und der Winter in Pelz eingehüllt. 2) 4 Genien, von denen der 1. ein

Blumenkörbchen, der 2. eine Handsichel und einige Aehren, der 3. ein Rebenmesser und eine Traube, der 4. eine Kohlenpfanne hält. Eine sehr sinnige Darstellung der J. ist 3) folgende Gruppe: Eine weibliche Figur (das Jahr) umgeben 4 Kinder; den Frühling hält sie auf dem Arme und er setzt ihr einen Blumenkranz auf; den Sommer führt sie an der Hand, er ist mit Aehren bekränzt und hält eine Sichel; der Herbst steht neben ihr mit einem Rebenkranze und bietet ihr eine Trinkschale; der Winter sitzt zu ihren Füßen und wärmt sich die Hände über einem Gefäß mit Kohlen. Auch giebt es verschiedene mytholog. Gruppen zur Darstellung der J. (K.)

Jalenus (Myth.). Name der Klage und Trauergesänge bei den Griechen, welchen der personificirende Mythus zu dem des Erfinders und Vorstehers dieser Gesänge, eines Sohnes Apollos und einer Muse gestaltete. (F. Tr.)

Jambe, Jambus, s. Vers, Versfuß.

Janitscharen. D. h. neue Krieger, die ehemalige regulaire Infanterie der Türken; wurde 1826 aufgehoben und zum Theil grausam vernichtet. Sie trugen sämmtlich rothe Hosen und blaue Strümpfe, auch gleichförmige hohe breite weiße Mützen, von denen ein Stück Zeug wie ein Rockärmel, oder ein Sack herabhing; später trugen sie Turbane; die Röcke dagegen wählten sie nach Belieben, was einem Regimente ein burlesk = buntes Ansehen gab. Ihre Kochkessel dienten als Fahnen und wurden eben so heilig gehütet. Die Waffen der europäischen J. bestanden in einer langen Flinte, einem kurzen krummen Säbel und einem Pistol; die asiatischen hatten statt der Flinte Bogen und Pfeile. (B.)

Januarius (Orden des h.). Karl, König von Neapel, stiftete ihn 1738. Ordenszeichen: ein goldenes, 8=spitziges, weiß emaillirtes Kreuz mit runden Knöpfen auf den Spitzen und goldenen Lilien in den Hauptwinkeln. Auf der Vorderseite der h. J. Auf der Umseite im runden, blauen Mittelschilde ein goldenes Buch und zwei Meßvasen, darum die Umschrift: In sanguine foedus. Es wird an einem breiten, ponceaurothen Bande von der rechten Schulter nach der linken Seite getragen; dazu auf der linken Brust ein silberner 8strahliger Stern mit goldenen Lilien in den Winkeln. In der Mitte desselben ist ein 4eckiges, silbernes Kreuz, auf dessen Einfassung die Ordensdevise. Die Festkleidung besteht in Rock und Weste von Drap d'Argent, purpurfarbenem, mit goldenen Lilien besäetem Mantel, mit perlfarbenem Taffet gefüttert und hermelinartig besetzt. Dazu ein schwarzer Hut mit weißen Federn. Das Ordenskreuz wird an goldener Kette um den Hals getragen, deren Glieder

abwechselnd aus Bischofsmützen, Bischofskreuzen und dem Buchstaben C bestehen. (B. N.)

Janus (Myth.), eine italische Gottheit, deren ursprünglicher Begriff die Idee der gesammten Weltregierung umfaßt zu haben scheint, sich später aber in einzelnen, bald die physische, bald die moralische Ordnung der Dinge betreffenden Vorstellungen modificirte; überdieß auch mit der ältesten Geschichte Italiens verschmolzen ward. Am meisten treten hervor die Auffassungen des J. als Gottes der Zeit und ihrer Eintheilungen: des Jahres, der Jahreszeiten und des Tages, als des Beherrschers der Vergangenheit und der Zukunft. Nach ihm war der Monat Januar benannt, der zur Geltung des 1. im Jahre gelangt ist; besonders dieses Monats erster Tag war ihm heilig, der in Rom als allgemeiner Freudentag gefeiert ward, was man hauptsächlich durch gegenseitige Geschenke äußerte; eben so der 9. Tag, die Agonalien. Als vorzügliche Nationalgottheit der Römer war J. eben so sehr Beschützer im Kriege als Erhalter des Friedens; die beiden Pforten seines Tempels standen offen, so lange Rom sich im Kampfe befand und wurden verschlossen, wenn allenthalben die Waffen ruhten. Oeffnung und — wegen der Seltenheit — namentlich Schließung wurden mit der größten Feierlichkeit vollzogen. Dabei dachte man sich den J. als die Kriegsgottheiten in seinem Tempel gefesselt haltend, die er aber bei Ausbruch der Feindseligkeiten entfesselt und entläßt. J. ward gewöhnlich mit doppeltem Gesicht abgebildet; in der Regel sieht man darin ein Symbol der die Vergangenheit und Zukunft umfassenden Zeit; daher das eine ein Greisen-, das andere ein Jünglingsgesicht. Seine Attribute sind der Schlüssel, bald auf seine Herrschaft in der Natur, bald auf seine Vorsteherschaft des Hauswesens — namentlich der Thüren — gedeutet und ein Stab in der rechten Hand, den Gott des öffentlichen Verkehrs und der Straßen bezeichnend. Auch mit 4fachem Gesicht ward er abgebildet in Bezug auf die 4 Jahres- oder Tageszeiten. (F. Tr.)

Japanisches Theater. (Theaterstat.). Das j. Schauspiel steht hinsichtlich der Dichtung weit unter dem chinesischen, mit dem es im Allgemeinen eng verwandt ist. Der Stoff wird meist der Götter- und Heldengeschichte entnommen, deren Abentheuer, Thaten und verliebte Streiche versificirt und mit Musikbegleitung abgesungen werden; doch werden auch die europaischen Sitten und Gebräuche oft verspottet. Die Stücke sind in Akte und Auftritte eingetheilt und beginnen jedesmal mit einem Prologe, der zwar den Inhalt andeutet, aber die Entwickelung nicht verräth. Sämtliche Stücke sind kurz und es werden deren mehrere

nacheinander gegeben; die Zwischenakte werden durch Tanz oder durch Possenreißereien der komischen Person ausgefüllt. Diese Schauspiele werden in den Städten wechselnd in den verschiedenen Vierteln und auf Kosten derselben aufgeführt. Die Schausp. sind erwachsene Knaben und junge Mädchen, deren unsittlicher Lebenswandel ihnen die Strafe zugezogen hat, mitwirken zu müssen. Die Theater werden nach Art eines Tempels von Bambusrohr aufgebaut, das Dach besteht aus Stroh und Baumzweigen; die Zuschauer sitzen vor dem Theater im Freien. Jedes Schauspiel beginnt mit einem Zuge; voran getragen wird ein kostbarer Baldachin unter welchem ein Schild, auf dem der Name des Stadtviertels steht, in dem das Schauspiel statt findet; ihm folgt die Musik, aus einer Unmasse Flöten aller Gattungen, Handpauken, Trommeln und Schellen bestehend, die einen entsetzlichen Lärm veranstalten; hierauf werden die Maschinen und Verzierungen der Bühne vorübergetragen; dann kommen die Darsteller paarweise, nach ihnen die sämmtlichen Einwohner des Stadtviertels und zuletzt eine Masse armer Leute mit Bänken, Teppichen und Matten für die Zuschauer. Die Musik stellt sich an beiden Seiten der Bühne auf und nun beginnt die Darstellung, die sie in allen Theilen begleitet; nur in den sehr seltenen Fällen, wo etwas gesprochen wird, schweigt sie still, sonst besteht die ganze Vorstellung aus Gesang und Tanz; Melodie und Takt ist indessen nicht vorher bestimmt und die Musik muß sich den Tönen und Bewegungen der Tänzer anschmiegen. Die Kostume der Schausp. sind sehr prächtig und die Maschinerie der Theater ist bewundernswerth; Häuser, Brücken, Gärten, Springwasser u. dergl. kommen in natürlicher Größe und Gestalt auf der Bühne vor und doch werden alle Verwandlungen mit großer Schnelligkeit und Leichtigkeit ausgeführt. Vergl. Allgemeine Historie der Reisen Band X. und XI. u. die beim chinesischen Theater genannten Werke. (R. B.)

Jason (Myth.), s. Medea.

Jassy (Theaterstat.), Hauptst. der Moldau mit 25,000 Einw. Das Theater in J. ist unansehnlich und klein. Es hat außer Fauteuilles eine Gallerie und 2 Logenreihen, deren erste vom Adel besucht wird; die Damen erscheinen nur in Balltoilette. Das Theater dient übrigens mehr zum Conversationshause und zum Austausche von Stadtneuigkeiten und scandalösen Anekdoten; während der ganzen Vorstellung wird in den Logen laut gesprochen. Die Vorstellungen sind franz., sie bestehen aus Lustspielen und kleinen Vaudevilles, von denen die schlüpfrigen den meisten Beifall finden. Der Sinn für Musik liegt noch in der Wiege, und wenn ja eine

Oper gegeben wird und Beifall findet, so ist es nur das Rauschende, Blendende, Aeußerliche, was gefällt. (R. B.)

Jeanne d'Arc oder **die Jungfrau von Orleans.** Eine der wunderbarsten Erscheinungen, die uns aus dem an Wundern so reichen Mittelalter entgegentreten! Geb. wurde J. 1410 zu Dom Remy; ihre ungewöhnliche Reizbarkeit, noch dadurch vermehrt, daß sie dem Naturgesetze ihres Geschlechts nicht verfallen war, steigerte sich zu Visionen und religiösen und politischen Schwärmereien. Tief fühlte sie die Noth ihres Königs, Karls VII., wie die ihres Vaterlandes, das von Burgundern, Engländern nnd innern Parteien, an deren Spitze die Mutter des Königs, Isabella, selbst stand, zerrissen wurde. Bald zog sie den Heeren Frankreichs, gewappnet, gerüstet, eine Fahne führend, voran; die von dem Wunder begeisterten Krieger folgten blindlings; 1429 mußten die Engländer von Orleans, welches sie belagerten, abziehen; hierauf folgte der Sieg bei Patay, wo Talbot blieb und selbst der tapfere Fastolf floh; aber 1430 fiel J., die schon früher mehrmals verwundet worden, in die Hände ihrer Feinde und wurde, auf Betrieb der franz. Geistlichkeit selbst, der Zauberei und Ketzerei angeklagt und 1431 zu Rouen schmählich und qualvoll verbrannt. Erst 1456, nach einer Revision des Prozesses, sprach man sie feierlich von den ihr zur Last gelegten Beschuldigungen frei, nachdem sie und ihre Familie schon vor ihrem Tode von Karl VII. geadelt worden war. Dieses so schändlich verkannte und noch von dem alles Heilige und Sittliche verspottenden Voltaire in seinem berüchtigten, Chapelains Epos parodirenden, komischen Heldengedicht: La pucelle verhöhnte wunderbare Mädchen ist hauptsächlich durch einen deutschen Dichter, durch unsern Schiller in dessen Tragödie die Jungfrau von Orleans verklärt und in ihre alten Ehren der Romantik, der Reinheit, des Patriotismus, des Heldenmuths und des Wunders wieder eingesetzt worden. Ueber die Bedeutung, die Schönheiten und Fehler der Tragödie s. Schiller. Was die Person der Jungfrau selbst betrifft, so hat sie der edle Dichter in eine Sphäre versetzt, wo der Mensch und alles Natürliche aufhören und der Engel und das himmlische Wunder ihren Anfang nehmen. Schiller wußte wohl, daß diese Verklärung in höchster Potenz und der üppigste Prunk der Romantik nöthig seien, um im Gegensatze zu den lasciven Verdächtigungen Voltaire's eine vollkommene Heiligsprechung der Jungfrau zu bewirken und so hat er sein Ziel erreicht. A. W. Schlegel meint, daß das wahre schmachvolle Märtyrerthum der verrathnen und verlassenen Heldin uns tiefer erschüttert haben würde, als das rosenfarb erheiterte, welches Schiller im Widerspruch mit der Geschichte ihr andichtet. Möglich!

Eine Behandlung dieser Art würde aber auch Gefahr gelaufen sein, statt uns zu erheben und zu versöhnen, uns zu peinigen, niederzudrücken und einen zu schmerzlichen Eindruck in uns zurückzulassen, keine dram. Wirkung, sondern ein bloßes menschliches Mitgefühl, wie jeder schlichte chronistische Bericht über die allzueinfache und doch allzuqualvolle Thatsache auch erwecken würde. In dieser einfacheren historisch treuherzigeren aber auch wirkungsloseren Weise behandelte F. G. Wetzel in seinem Trauerspiele: Jeanne d'Arc (Altenburg 1817) denselben Stoff. Schlegel scheint sogar nicht abgeneigt, der von Shakspeare beliebten Auffassung der Jungfrau im I. Theile Heinrichs des VI. den Vorzug zu geben, wenn er sagt: „Shakspeare's aus seinem nationalen Gesichtspunkte parteiische Darstellung ist dennoch weit historischer und gründlicher." Abermals möglich! Indeß hat der große Shakspeare als ein ungroßmüthiger Feind und sehr klein an der Jungfrau gehandelt, indem seine Pucelle als eine ganz ekelhafte, gemein schimpfende, niederträchtige Buhl= und Zauberdirne erscheint, von der wir uns, besonders im Momente der Hinrichtung, mit Abscheu und Widerwillen abwenden. Wenn nationalen Vorurtheilen in dieser Weise Gestalt und Wort geben gründlich und geschichtlich verfahren heißt, so bedanken wir uns für diese geschichtliche Gründlichkeit, für diese gemüth= und gefühllose Auffassung einer historischen Person! — Schillers Tragödie, zuerst in Leipzig aufgeführt, wo die Hartwig unter des Dichters Augen die Jungfrau spielte, wurde bereits 1802 ins Französische übersetzt und später vielfach nachgeahmt. Lebrun de Charmette legte seinem Heldengedicht Orléanide Schillers Tragödie zum Grunde; dramatisirt wurde derselbe Stoff von Avrigny in dessen Pucelle d'Orléans (1819) und von A. Soumet in dessen Tragödie: Jeanne d'Arc (1825). (H. M.)

Jenzsch (J. G.), geb. 1759 zu Hinterjessen bei Pirna, widmete sich der Landschaftsmalerei und wurde 1797 Theatermaler in Dresden. Zur weitern Ausbildung reiste er 1802 nach Italien auf Kosten der Regierung und trat dann in seine Stelle wieder ein. 1819 wurde er Lehrer der Perspektive und 1824 Mitglied der Kunstakademie. Er starb 1826 in Dresden. Die Dekorationen, die J. dem Hoftheater lieferte, zeichnen sich eben so sehr durch treffliche Zeichnung, als durch die Frische, Naturwahrheit und Harmonie der Farbengebung aus. (F. P.)

Jerrmann (Eduard), geb. zu Leipzig um 1796, widmete sich Anfangs der Handlung, wurde aber durch eine unwiderstehliche Neigung zur Bühne getrieben, die er 1816 zu Bamberg als Roderich in Calderons Leben ein Traum betrat. Die Vorbereitungen zu diesem Debut und

dieses selbst schildert J. geistreich und ergötzlich in seinen: Fragmenten aus meinem Theaterleben. (München 1833). Er ging dann nach München, wo er während eines 2jährigen Engagements rüstig an seiner Ausbildung arbeitete. 1819 erhielt J. nach einer Reise durch das südliche Deutschland eine Anstellung am Stadttheater zu Leipzig, wo er bis 1823 blieb und das Fach der Intriguants und ältern Charakterrollen mit Beifall ausfüllte. Dann führte er eine Zeitlang die Direction des Theaters in Augsburg und trat 1826, nachdem er in Wien, Hamburg, Frankfurt 2c. gastirt, ein Engagement in Königsberg an. Hier versuchte er zuerst das Kunststück, die Rollen des Franz und Carl Moor zusammen zu spielen; er hat dasselbe später auf vielen deutschen Bühnen wiederholt und glänzende äußere Erfolge damit erzielt, sich aber auch manche herbe Kritik dadurch zugezogen. 1830 ging er nach Paris, von dem Wunsche getrieben, am Théâtre français aufzutreten; er verfolgte denselben mit seltener Beharrlichkeit, widmete den Vorbereitungen dazu volle 2 Jahre und hatte die Genugthuung, im Sommer 1832 auf dem ersten Theater Frankreichs den entschiedensten Beifall zu ernd:en. Nach Deutschland zurückgekehrt, gastirte J. in Karlsruhe und auf mehreren anderen Bühnen, war dann eine Zeitlang Mitglied des Hoftheaters zu Hannover, später der Theater zu Köln und Aachen und ist seit 1837 in Mannheim engagirt, wo er zugleich die Regie des Schauspiels führt. J. ist für sein Fach ein trefflicher Darsteller, seine Charakteristik ist scharf und consequent und ein natürliches Feuer strömt durch alle seine Gebilde. Er hat die bessern Eigenthümlichkeiten der franz. Schausp. aus Paris mitgebracht, was seinem Spiele eine interessante Beimischung giebt. — Für die Bühne hat J. mehrere Uebersetzungen geliefert, von denen besonders Catharina Howard viel Glück gemacht. Außer obigem Buche, das treffliche Ansichten über die franz. Schauspielkunst enthält, schrieb er noch ein Buch gegen den kölner Karneval unter dem Titel: das Wespennest. (T. M.)

Jerrwitz (Johann Karl Paul), geb. in Leipzig 1808. Neigung führte ihn zum Theater und im 14. Jahre trat er beim Stadttheater zu Leipzig als Eleve ins Corps de Ballet ein; er zeichnete sich bald durch Talent, Fleiß, Anstand und Gewandtheit aus und fand beim Publikum die freundlichste Aufnahme. 1828 erhielt er ein Engagement als Balletmeister am Hoftheater zu Weimar. Während dieses fast 10jährigen Engagements bildete er ein treffliches Ballet-Personale und errang sich die Zufriedenheit des Hofes und des Publikums in so hohem Grade, daß ihn der Großherzog 1835 nach Paris sandte, um die dortigen neuen

Ballets kennen zu lernen und für die weimarische Hofbühne einzustudiren. J. vertauschte 1838 diese Stellung mit einem Engagement als Balletmeister am Stadttheater in Leipzig. Er machte Kunstreisen 1828 nach Hannover, 1832 nach Teplitz, 1833 und 1834 nach Berlin und Magdeburg, 1837 nach Gera, Altenburg, Coburg, Bamberg, Nürnberg, München, Salzburg, Prag und Wien, und tanzte in mehrern dieser Städte mit dem größten Beifall. J. ist ein gewandter und talentvoller Tänzer, leicht und anmuthig im ernsten, keck, munter und von seltener Beweglichkeit im grotesken Tanze. Als Arrangeur hat er das seltene Verdienst, mit den geringsten Mitteln ein künstlerisch bedeutsames und schönes Ganzes zu schaffen und der Standpunkt, auf welchen er das Corps de Ballet früher in Weimar, jetzt in Leipzig in kurzer Zeit gebracht, bürgt für seine Tüchtigkeit als Lehrer. (R. B.)

Jesuiten. Ignaz oder Don Inigo Lopez de Loyola war der Stifter dieses Ordens, der sich außer den Gelübden der Armuth und Keuschheit, auch zu einem blinden Gehorsam gegen den Papst verpflichtete. 1540 wurde er von Paul III. bestätigt und Ignaz zum ersten General desselben erwählt. Bald war der Orden über den ganzen Erdboden verbreitet. Aber dieses mächtige Umsichgreifen machte die Fürsten auf seine staatsverrätherischen Intriguen und den Mißbrauch bei der Erziehung aufmerksam und die Errichtung ihrer Republik in Paraguay bereitete den J. den Untergang; sie wurden aus allen Staaten vertrieben und Clemens XIV. hob sie 1773 auf. Pius VII. hat sie jedoch 1814 wiederhergestellt. In ihrer Kleidung glichen die J. den Weltgeistlichen und es war ihnen erlaubt, sich in der Tracht der Nationen, wo sie sich aufhielten, zu kleiden. So war es nichts seltenes, in China einen J. in der Kleidung eines Mandarins zu sehen. Der Orden der Töchter der Gesellschaft Jesu (Jesuitinnen) wurde zwar von Paul III. bestätigt, hat aber nie eine Bedeutung erreicht und wurde durch Urban VIII. schon 1631 aufgehoben. (N.)

Joch (Maschinerie), ein Gestelle von 2 senkrechten Pfählen, welche oben und unten durch Querhölzer oder Winkelbänder verbunden sind.

Jocko, s. Affen.

Jocrisse (Techn.), eine Rolle des franz. Theaters, die der Schausp. Brunet um 1794 so in Aufnahme brachte, daß sie einige Jahre feststehende Maske in einer Art Possen wurde. Dorvigny schrieb das erste Stück dieser Art und fand unzählige Nachfolger. Eine dieser Possen: das Hausgesinde, ist auch in Deutschland bekannt. Lorenz ist der J. Seit Wurm ist er fast ganz aus der Mode gekommen. (L.)

Jodelle (Etienne Sieur de Limodin), geb. 1532 zu

Paris. Er ist der 1. franz. Dichter, der die Griechen und Römer nachahmte. Sein Zeitalter nannte ihn den franz. Sophocles. Für seine 1. Tragödie: **Cleopatra**, ließ ihm Heinrich II. 1500 Francs. auszahlen und überhäufte ihn mit Gnadenbezeugungen. Er war eben so ausschweifend als geistreich und liebenswürdig in Gesellschaft und starb im Elend, nachdem er, wie vielleicht nie ein Dichter, mit Reichthum und Ehren überschüttet worden war. Ueber seine Werke s. franz. Theater Bnd. 3. S. 307. (L.)

Jodeln (Mus.), eine Gesangsart der Alpenbewohner, die darin besteht, daß der Sänger plötzlich aus der Bruststimme in die Töne des Falsets übergeht. Die Männerstimme ist besonders zum J. geeignet, weil die Töne der beiden Stimmenregister darin schärfer hervortreten als bei den Frauen. Anleitung dazu findet man in **Waldingers** 3 **Original-Jodler**, denen eine Anweisung zum J. vorangeht. (7.)

Johanniter (Rhodiser-, Malthefer-Ritter). Ursprünglich ein Mönchsorden, zur Pflege der Pilger am h. Grabe; 1118 vom Vorsteher Raymond de Puy zum geistl. Ritterorden erhoben, dessen Mitglieder das Gelübde der Keuschheit, der Armuth, des Gehorsams und der Vertheidigung der christl. Kirche, ablegten. Das Ordenskleid war schwarz mit einem 8eckigen Kreuze von weißer Leiwand. Aus Jerusalem vertrieben, hausten die J. 213 Jahre auf Rhodus, von wo Soliman II. sie 1522 vertrieb. Karl V. belohnte sie 1530 mit Malta und Gozzo, wo sie blieben, bis Napoleon Malta 1798 eroberte. Der Orden besteht gegenwärtig aus dem Großpriorat von Böhmen und 2 dergl. in Rußland. — In Kriegszeiten trugen die Ritter einen rothen Gürtel mit einem silberfarbigen Kreuze und ein kurzes rothes Gewand in Form einer Dalmatika, auf welchem vorn und hinten ein großes weißes plattes Kreuz befestigt war. In Friedenszeiten hatten sie einen schwarzen Mantel mit langen Aermeln und einem weißen 8eckigen Kreuze auf der Seite. Am schwarzen Bande trugen sie auf der Brust ein goldenes weißemaillirtes Kreuz mit 4 Lilien und oben mit einer kön. Krone geziert, die Ritter deutscher Zunge hatten statt der Lilien den doppelten kais. Adler und eine Kaiserkrone. Der schwarze Schnabelmantel, welchen die Ritter bei Ablegung des Gelübdes hatten, war mit einem Ordensbande von schwarzer und weißer Seide, welches die Geheimnisse der Leiden Jesu in dazwischen geflochtenen Körben vorstellte, am Halse festgemacht. An dem Gürtel des Großmeisters hing ein Beutel, um die Wohlthätigkeit anzudeuten; über einem Rocke von schwarzem Tuch hatte er einen anderen von Sammet, auf welchem an der linken Seite und auf der

Schulter das Ordenskreuz befestigt war, welches er auch auf der Brust trug. — Die Hospitaliterinnen des Ordens des h. Johannes von Jerusalem (Johanniterinnen) hörten zwar schon 1187, als Saladin Jerusalem eroberte, auf, wurden aber von der Königin Sancha von Aragonien wieder erneuert. In früherer Zeit bestand ihre Kleidung in einem rothen Rock und einem schwarzen Schnabelmantel, auf welchem das weiße Kreuz mit den 8 Spitzen war. Nach der Eroberung der Insel Rhodus nahmen sie zum Zeichen der Trauer eine schwarze Kleidung an. — Friedrich Wilhelm III. stiftete 1810 einen preuß. J. Orden Das Ordenszeichen ist golden, 8spitzig und weißemaillirt mit schwarzen Adlern in den 4 Theilen und wird an einem schwarzen Bande um den Hals getragen, auf der linken Seite ist dasselbe Kreuz, aber ohne die Adler weiß gestickt. Zugleich haben die Ritter das Recht, eine scharlachrothe Uniform mit weißem Kragen und Aufschlägen, mit goldenen Litzen besetzt und goldenen Epaulets, auf denen das einfache weiße Kreuz liegt, zu tragen. (N.)

Johann vom Lateran (Orden des h.), gestiftet von Pius IV., 1560. Ordenszeichen: ein 8spitziges, goldenes, rothemaillirtes Kreuz, in dessen Mitte J. der Täufer auf einer grünen Terrasse, um den die Worte stehen: Ordinis Institutio MDLX. Auf der Rückseite 2 Schlüssel hinter der päpstlichen Tiare, mit den Worten umgeben: praemium virtuti et pietati. Es wird an einem rothen Bande im Knopfloche getragen. (L.N.)

Johnson (Benjamin, genannt Ben J.), geb. in Westminster 1574. Sein Stiefvater, ein Maurer, bestimmte ihn für sein Handwerk, aber Ben wurde Soldat und ging nach den Niederlanden. Als er nach England zurückkam, trieb ihn die Noth aufs Theater, wo er indessen wenig Beifall fand. Er hatte darauf das Unglück, in einem Duell seinen Gegner zu tödten und mußte lange im Gefängniß schmachten, was Ursache war, daß er zur kathol. Religion überging. Seine genaue Bekanntschaft mit Shakspeare hat zu der Vermuthung Anlaß gegeben, dieser habe ihn in seinen Arbeiten unterstützt. Doch findet sich dafür kein Beweis, im Gegentheil kämpfte J. mächtig gegen Shakspeare. Obgleich 1630 bei Hofe angestellt, starb J. doch 1637 in Armuth und wurde in der Westminster-Abtei begraben. Ueber seine Stücke s. Engl. Theater, Bd. 3. pag. 164. (L.)

Jomelli (Nikolo), geb 1714 zu Averia, studirte am Conservatorium zu Neapel. Dann wurde er Kapellmeister beim Marchese del Basto-Avalos; 1737 schrieb er seine 1. Oper: l'errore amoroso, die sehr gefiel; ihr folgte 1738 Odoardo, in Folge deren J. nach Rom gerufen wurde. Hier brachte er die Opern Ricimero und Astianatte auf die Bühne, die seinen Ruhm durch ganz Italien trugen. Jetzt

folgten schnell Enzio, Astianax, Iphigenia, Caro Mario und 7 andere Opern, die ihm wegen ihrer zarten, süßen Melodieen den Beinamen, der Reizende erwarben. Aber ein Nebenbuhler, Terradellas, rief Partheien hervor, die so weit gingen, daß 1747 J.s Armida ausgepfiffen wurde, worüber seine Feinde jubelten und den vor Kurzem Vergötterten mit bitterm Hohn kränkten. Am nächsten Morgen fand man Terradellas ermordet, und obwohl J. kein Verdacht traf, verließ er doch Rom und nahm die Oberkapellmeisterstelle in Stuttgart an, wo damals die blühendste Oper in Deutschland war. Er suchte nun seinen Compositionen neben der Lieblichkeit auch Tiefe und Ernst zu geben und sein Ruf stieg mit jedem neuen Werke, deren er noch 23 schrieb. Nicht allein in Deutschland, auch in Frankreich, Spanien, Portugal und besonders in England machten seine Opern Furore und die Höfe überboten sich, J. zu gewinnen. Als 1768 die Oper in Stuttgart aufgelöst wurde, kehrte er nach Italien zurück, wo seine gediegenen Arbeiten nur die Kenner entzückten, aber den Beifall der Menge nicht erhielten. Er starb 1774. Mozart selbst sagte von J.: „der Mann hat sein Fach, worin er glänzt, so daß wir es wohl bleiben lassen müssen, ihn bei dem, der es versteht, daraus zu verdrängen.“ Als die franz. Republik ihren Frieden mit Würtemberg schloß, machte sie zur Bedingung, daß eine Abschrift von allen Opern J.s nach Paris geliefert werden müsse. Diese beiden Thatsachen sprechen genügend für seinen Ruhm. (3.)

Jongleurs. s. Franz. Theater, Bd. 3. pag. 304.

Jornada. s. Akt.

Joseph (Orden des h.), gestiftet von Ferdinand III., Großherzog von Würzburg, 1807; er nahm ihn 1814 mit nach Toskana und machte ihn 1817 zum 2. toskan. Ritterorden. Der Großherzog ist Großmeister. Von den 3 Klassen: Großkreuze, Commandeurs und Ritter verleiht die 2. den erblichen, die 3. den persönlichen Adel. Ordenszeichen: ein 12spitziges, weißemaillirtes Kreuz mit goldenen Knöpfchen auf den Spitzen und goldenen Strahlen in den 6 Hauptwinkeln. Auf dem ovalen, gelben Mittelschilde der h. J. mit der Umschrift: Ubique similis. Auf der Rückseite steht; S. J. F. 1807. (Sancto Josepho Ferdinandus 1807) mit einem Lorbeerkranze umgeben. Darüber schwebt eine Königskrone. Die Großkreuze tragen an einem breiten, hochrothen Bande mit weißer Einfassung und auf der linken Brust einen silbernen Stern mit der Vorderseite des Kreuzes. Die 2. Klasse trägt es kleiner an einem schmalen Bande um den Hals, die 3. noch kleiner im Knopfloche. Bei Festlichkeiten wird es an einer goldenen Kette getragen, die abwechselnd aus goldenen Rosen und rothen Flämmchen besteht. (B. N.)

Jost. Die Biographie dieses Schausp.s ist uns trotz aller Mühe bis heute nicht zugekommen und werden wir sie daher später als Nachtrag geben.

Jouy (Victor Joseph Etienne de), geb. 1769 in Jouy bei Versailles, hielt sich als Generalstabsoffizier des Gouverneurs von Chandernagor eine Zeitlang auf der Küste Koromandel und in Bengalen auf, schloß sich, 1790 nach Frankreich zurückgekehrt, der Revolution an, kämpfte mit Auszeichnung im Feldzuge von 1791 und wurde zum Generaladjutanten ernannt, später jedoch verhaftet. Er entkam, kehrte nach Robespierre's Sturze zurück und wurde Chef des Generalstabes der pariser Armee. 1795 (13. Vendemiaire) kam er als Anhänger der pariser Sectionen ins Gefängniß, wurde jedoch später Commandant von Lille, dann abermals verdächtigt und verhaftet, bis er, dieses unruhigen Lebens müde, seinen Abschied nahm, sich ganz der Literatur widmete und später als Akademiker und Bibliothekar des Louvre fungirte. Bekannt sind seine zum Theil trefflichen Operntexte La Vestale, 1807; Ferdinand Cortez, 1809 (beide von Spontini componirt); les Bayadères, 1810 (Catel); les Amazones, ou la fondation de Thébes, 1812, (Méhul); les Abencerrages, 1813 (Cherubini); Guillaume Tell (mit Bis), 1829 (Rossini). Auch schrieb er die versificirten Trauerspiele: Tippo-Saëb, 1813; Bélisaire, 1818; Sylla, 1722; Julien dans les Gaules, 1827; ferner, außer einer Anzahl Romane und Sittenschilderungen, noch 6 Komödien. Seine Trauerspiele sind in dem engherzigen franz. klassischen Style verfaßt, jedoch nicht ohne einen gewissen Reichthum an Bildern. Belisar und Sylla fanden glänzenden Beifall, doch mehr der politischen Aufregung, die sie verursachten, als ihres dichterischen Werthes wegen. Auch das Spiel Talmas trug hierzu das Seinige bei. Entschiedenes Talent hat J. für das Lustspiel, obgleich der Versuch, in den Intrigues de cour ein historisches Lustspiel zu schreiben, nicht recht hat glücken wollen. Am meisten Aufsehen erregte die höchst witzige Parodie der Vestalin, die er (anonym) selbst schrieb, als die Oper in Paris Furore machte. Sämmtliche Werke: Oeuvres (Paris, 1823 — 28) 27 Bände. (H. M.)

Juan (Don). Die Sage von J., unter südlichem Himmel entstanden, erscheint in ihrer geheimnißvollen Schauerlichkeit als die umgekehrte Faustsage. Wie in dieser der maßlos forschende Gedanke, die Begierde nach Erkenntniß zur Sünde umschlägt, so in jener das gleichfalls maßlose Schwelgen im Genuß. Durch diese Gegensätzlichkeit ergänzen sich aber auch beide Sagen und schließen in ihrer Zusammenstellung den weiten Kreis alles menschenmöglichen Irrens

und Frevelns in sich, sei's im Denken, sei's im Fühlen. Die J.'s Sage ist um vieles älter, als die Sage vom Faust. Um 1350 lebte in Spanien das berühmte Hidalgogeschlecht Tenorio, aus welchem ein Admiral hervorging, der sich in den Kriegen gegen die Mauren auszeichnete. Der jüngste von dessen Söhnen, Namens J., lebte mit dem König Peter dem Grausamen von Castilien in dem vertrautesten Umgange. Don Pedro ernannte ihn zum Ritter der Banda, eines von Alphons XI. gestifteteu Ordens später, zum Ober-Kellermeister und als solcher nahm er Antheil an den Ausschweifungen und Grausamkeiten des Königs, so daß er bei den Bewohnern von Sevilla als ein Ausbund von Lastern angesehen wurde. Von seinem Ende weiß man nichts bestimmtes, die Sage tritt ergänzend dafür auf. In Sevilla steht noch heutiges Tages der Torso einer alten Consularstatue, welche im Munde des Volkes der steinerne Gast heißt; es ist dieselbe, die J. zu Gaste geladen haben soll. Nach einer andern Geschichte, die indeß völlig unverbürgt ist, soll König Alphons VI., Sohn des J. de Braganza, den Stoff zur Sage gegeben haben. Noch jetzt laufen unter dem span. Volke mancherlei Sagen von dem wilden Frevler um; unter andern erzählt man sich, er habe von dem einen Ufer des Manzanares bis an's andere hinüber gelangt, um sich seine Cigarre an der des Teufels anzubrennen. Auch Gebräuche, die sich auf ihn beziehen, giebt es noch hie und da in Spanien. Erst nach dritthalb hundert Jahren begann sich die Sage künstlerisch, wenn auch noch höchst dürftig zu gestalten. Der Predigermönch Gabriel Tellez, der unter dem Namen Tirso de Molina zwischen 1570—1650 als beliebter Comödienschreiber lebte, griff den ergiebigen Stoff zuerst auf, und verfaßte ein Stück unter dem Titel: El Burlador de Sevilla y Combidado de piedra (gedruckt 1634). Erwähnung in dieser ersten Bearbeitung verdient nur der Schluß des Stückes, der unseres Erachtens von neueren Dichtern wieder aufgenommen zu werden verdient hätte, da er jedenfalls von außerordentlicher Wirkung sein muß. Nachdem nämlich J. den Vater Aminta's, wie hier die Hauptfigur unter den Frauen heißt, Don Gonzalo erstochen und diese einen andern Hidalgo geheirathet hat, gewinnt J. ihr Herz und verspricht, sie zu heirathen, wenn ihr jetziger Gatte sie verstoßen sollte. Sie verlangt nun einen furchtbaren Schwur von ihm, den er auch leistet, darin Gott verflucht und, wenn er nicht Wort halte, von einem todten Manne getödtet werden wolle. Nach einigen Zwischenscenen ladet der Frevler die Statue des Don Gonzalo zum Nachtmahl ein, die Statue erscheint, J. thut höhnische Fragen nach dem Jenseits an den Gast und dieser ladet nun seiner-

seits wieder den J. in's Grabgewölbe zum Abendessen. Er hält Wort, erscheint in der Gruft, die Statue erscheint von Kobolden begleitet, welche die Tafel serviren. Der Geist umarmt den Gast und versinkt mit ihm. — Das Stück Molina's ging nach Italien über, von wo aus es in einer Bearbeitung nach Frankreich kam. Hier benutzte es der damals schon namhafte Molière. In den ital. Bearbeitungen tritt zuerst die komische Person, Arlechino, in sorgfältiger Zeichnung auf, sonst ragen sie vor dem span. Urtexte wenig hervor. Als erster franz. Nachahmer wird de Villiers genannt. Sein Stück: Le festin de pierre ou le fils criminel ward 1659 zuerst in Paris aufgeführt. Molière's Bearbeitung kam erst am 15. Febr. 1665 auf das Theater du palais royal unter dem Titel: Don Juan ou le festiu de pierre, comédie en 5 actes. Auch hier ist die Gegeneinladung des Geistes, wie in den früheren Bearbeitungen, beibehalten. 1669 ließ der Schausp Dusmenil, als Dichter unter dem Namen Rosimon bekannt, ein Drama: Le festin de pierre, ou l'athée foudroyé auf dem Theater du Marais aufführen, das insofern Erwähnung verdient, als dieser Dichter der erste ist, welcher das Furchtbar-Mahnende der Sage in einigen Gefährten J.s lebendig darzustellen versucht hat. Etwa 50 Jahre später, nachdem sich die Franzosen an dem Stoff zu langweilen begannen, kehrte er wieder nach Italien zurück. Hier erschien das Stück: Don Giovanni Tenorio, osia: il dissoluto punito, del Signor Avvocato Goldoni, Veneziano. Sonderbarer Weise bleibt hier der steinerne Gast ganz weg, ein Blitzstrahl übernimmt die Züchtigung des Wüstlings. Erst dem deutschen Geiste war es aufbehalten, die tiefe Bedeutsamkeit der furchtbaren Sage in ihrer ganzen hinreißenden Schauerlichkeit zu erfassen. Zuerst gelang dies theilweise dem Tondichter Gluck in seinem Ballet J., das heut zu Tage nicht einmal mehr gekannt zu sein scheint. Das franz. geschriebene Programm dazu befindet sich auf einer pariser Bibliothek. Wahrscheinlich fällt die Entstehung dieser Tondichtung in das Jahr 1765. 10 — 12 Jahre später benutzte der Italiener Vincenzo Righini den Stoff zu einer Oper: il convitato di pietra, osia: il dissoluto, von ihm dramma tragicomico genannt, das in Wien zur Aufführug gekommen zu sein scheint. Endlich schuf Lorenzo da Ponte auf Mozart's Veranlassung den Text zu der weltberühmten Oper des großen deutschen Componisten. Wie man mit der Bearbeitung dieses Textes umgesprungen ist, gehört, so belehrend es auch sein mag, nicht hieher. Unter den deutschen Uebersetzungen ist die von Rochlitz die beste. Das Genie des Tondichters erkannte das Poetische der Sage eben so tief, wie Goethe

die Faustsage, und fühlte mit richtigem Takte heraus, daß gerade für den Componisten in der J.ssage die köstlichsten Schätze verborgen liegen müßten. Wenn der Dichter unumschränkter Herrscher auf dem Gebiete des Gedankens ist, wenn er alle Tiefen der Spekulation ergründen kann, und demnach wesentlich die Sage vom Faust im Wortgedicht seine Vollendung erlangen mußte, so konnte J., der Repräsentant des ausbündigsten Gefühlslebens, nur von der Tonkunst gleich tief ergriffen werden. Hier müssen auch die begabtesten Dichter stets dem Componisten nachstehen. Der Dichter kann wohl die Sündhaftigkeit des Gedankens schildern, die Sündhaftigkeit des Fleisches ist der Musik verfallen, da sie gefühlt werden muß. Mozart leistete hierin das Unübertreffliche, und erschöpfte dadurch den Stoff der Sage eben so, wie jene des Faust von Goethe erschöpft wurde. Neuerdings versuchten zwar einige hochbegabte Dichter, die Sage der Poesie wieder zu gewinnen, dieser Versuch hatte aber keinen allgemein glücklichen Erfolg. Byron's epische Dichtung „Don Juan“ sei hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt, sie selbst fällt aus dem Sagenkreise völlig heraus. Das Bedeutendste leisteten drei deutsche Dichter, Grabbe in seiner Tragödie Faust und D. J. (1829, dem noch bedeutsamer sich das sonderbare in Paris erschienene Gedicht: D. J., eine dram. Phantasie in 7 Acten von einem deutschen Theaterdichter (angeblich von Holtei) anschloß, und zuletzt Sigismund Wiese in seinem Trauerspiele D. J. (Lpz. 1840.) Der Letztere begeht, wie früher Goldoni, die Willkürlichkeit, daß er den steinernen Gast wegläßt, was durchaus als eine tödtliche Verstümmelung der Sage, zu mißbilligen ist. Wiese's D. J. stirbt an Gift, das ihm seine erste verlassene Geliebte an seinem letzten Hochzeitsfeste reicht. (E. W.)

Juden (Theaterfigur). Das merkwürdige Schicksal, welches auf dem jüdischen Volke lastet und wirklich einem seit Christi Kreuzigung über dasselbe verhängten Fluche ähnlich sieht; die seltsame Stellung der J. nicht bloß den Christen, sondern allen Völkern gegenüber, wessen Glaubens sie auch seien; die schrecklichen Verfolgungen, welche sie erduldet haben; die Ungleichheit vor dem Gesetze, worunter sie noch, zum Theil durch eigne Schuld, stehen und leiden; ihre stark ausgeprägte unbeugsame und hartnäckige Nationalität; ihr eigenthümlicher Charakter, der im Guten wie im Bösen schon in ihren alten Annalen sich kund giebt; ihre schlimmeren durch Mißgeschick und Unterdrückung gesteigerten Neigungen, wie die zur Habsucht, zum Geiz, zur Intrigue, zur Uebervortheilung, zur Selbstsucht unter den niedriger Gesinnten

und Ungebildeteren, im Allgemeinen aber zum Witz, zum Sarkasmus, zur scharf einschneidenden Beurtheilung aller Dinge und Zustände — Alles dieses wird die J. immer eine interessante, bald abschreckende oder komische, bald des menschlichen Mitleids und des psychologischen Interesses würdige Rolle auf der Bühne spielen lassen. Man hat sie in der verschiedensten Absicht und unter den entgegengesetztesten Formen auf das Theater gebracht. Obgleich in gebildeten christlichen Ländern von Religionshaß nicht wohl mehr die Rede sein kann, höchstens von nationalen Vorurtheilen, so scheint es doch unpassend und unrühmlich, das gemeine J.thum von seinen verächtlichen und schmutzigen Seiten und in böswilliger Absicht dram. aufzufassen und zur Darstellung zu bringen, was die Vorurtheile gegen eine Nation, die auf eine bedingte und vernünftige Emancipation Anspruch hat, vermehren hieße. Weniger kann man etwas dagegen haben, wenn eines bloßen Lustspielscherzes wegen das J.thum in seinen komischen und originell-launigen Eigenschaften zur dram. Erscheinung gebracht wird; man kann dies im Allgemeinen eben so wenig tadeln, als wenn ein Lustspieldichter die Mitglieder anderer Volkskörper, einen Türken etwa, einen Franzosen, einen Engländer, oder irgend einen christlichen Stand in einem dessen lächerliche Seiten darstellenden Repräsentanten auf die Bühne bringt. Für das höhere Drama, die Tragödie eignet sich das moderne J.thum wenig. Am großartigsten ist das J.thum in Shakspeare's Shylock und in Lessings Nathan repräsentirt, in deren Mitte wir dem Schewa Cumberland's seinen Platz anweisen können. Shylock repräsentirt das J.thum in seiner moralischen Mißgestalt, seiner Habsucht, seinem Hohne, seiner gegen alles Christliche gerichteten Bosheit. Aber Shylock ist eine idealisirte Figur (s. Ideal), insofern er sich über die Wirklichkeit erhebt, diese jedoch durchschimmern läßt. Dies ist dem Dichter gelungen, indem er alle schlimmen Eigenschaften, welche die J. an irgend einem Orte und zu irgend einer Zeit zerstreut besessen haben oder besessen haben könnten, in dem Einen Shylock vereinigt hat. Die Grundzüge eines demoralisirten J. Habsucht, Bosheit, schneidender Witz, Mangel an Gefühl und Unglaube an menschliches Gefühl und Edelmuth, sind vorhanden, zugleich aber auf ihren Gipfel getrieben, in ihrer Art vollkommen, d. h. idealisirt. Shakspeare konnte schon deshalb keinen J. des Trödelmarkts und der Gaunerbude brauchen, weil das ganze Stück, worin Shylock auftritt: der Kaufmann von Venedig, sich in idealer, romantischer, fast mährchenhafter Schwebe hält, so daß Shylock selbst uns oft wie die Gestalt aus einem Mährchen erscheint,

aber auch eben so oft, wie das Mährchen selbst, an die gemeine Wirklichkeit erinnert. Daß jene mittelalterlichen Vorurtheile gegen die J. auf Shakspeare, welcher dem Mittelalter noch nahe stand, influirt haben, läßt sich daraus eben erkennen, daß er seinen Shylock mit allen den teuflischen Eigenschaften behaftet darstellt, welche das Mittelalter den J. andichtete, vielleicht auch, da der christliche Fanatismus den jüdischen steigerte, in ausgeprägterer Weise an ihnen vorfand. Aber Shakspeare erhob sich als freier kühner Denker und dichterischer Schöpfer über die damals bestehenden Vorurtheile, indem er seinen Shylock überall mit einem Fuße aus der Wirklichkeit und über die gemeinen Zwecke jüdischer Habsucht heraustreten läßt; Shylock will lieber das Gefäß seiner Rache an dem ihn verhaßten Christen füllen, als seinen Geldbeutel; er begehrt Blut für Gold und fällt diesem Begehren, an dem er mit unerschütterlicher Consequenz festhält, als tragisches Opfer. Zwar können wir nicht zugeben, daß, wie von Vielen in unsrer Zeit behauptet wird, im Kaufmann von Venedig gleichsam die jüdische Emancipationsfrage angeregt, der Schmerz der modernen J. über ihre gedrückte Lage wie ihr Verlangen nach Gleichstellung vor dem Gesetz personificirt und vorangedeutet sei. Diesem Zwecke strebt die von Shakspeare getroffene Wahl seines Helden, wie die ersichtliche Vorliebe, womit er die milden, romantischen, groß- und edelherzigen christlichen Personen des Stückes behandelt, geradezu entgegen, so daß in diesem Falle Shakspeare eine Ungeschicklichkeit begangen hätte, wie dieser tiefe Denker sich nie zu Schulden kommen lassen konnte. Shakspeare war überhaupt kein Tendenzdichter in modernem Sinne, und es gehört zu den Symptomen einer an Tendenzen nur allzureichen Zeit, wenn man sogar Shakspeare moderne Tendenzen unterschiebt, an welche er nie gedacht hat. Was läßt sich aber mit vorgefaßter Meinung und Tendenzenwuth nicht Alles in ein dichterisches Werk hineindeuten? — Freilich hat Shakspeare wenigstens angedeutet, daß der Druck, der auf dem jüdischen Volke lastet, von Shylock empfunden wird, daß er zwar nicht sein eigentliches Motiv sei, aber doch seine Motive verstärke. Dieses Gefühl des Drucks nimmt aber bei Shylock nirgends einen Aufschwung zu einem Prinzip, zu einer ernsteren Auffassung der Zustände des jüdischen Volkes überhaupt, zu einer geistesfreien Betrachtung von Recht und Freiheit im Allgemeinen, sondern hält sich in beschränktester Engherzigkeit nur an den äußerlichsten Merkmalen fest, geht von seinem eigenen Individuum aus und kehrt dahin immer wieder zurück. Dahin gehören die Worte: „Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht?“ u. s. w. aber gleich biegt er in seinen eigensten Empfindungs-

zustand wieder ein, indem er sagt: „und wenn ihr uns beleidigt, sollen wir uns nicht rächen?“ Sein Haß gegen die Christen concentrirt sich immer nur in seinem Hasse gegen Antonio, von dem er selbst sagt, er hasse ihn, weil er aus gemeiner Einfalt umsonst Geld ausleihe und den Preis der Zinsen in Venedig herunterbringe u. s. w. Noch merkwürdiger ist sein Ausruf, als ihm Tubal die Nachricht von dem Verluste seines Diamanten bringt. „Der Fluch ist erst jetzt auf unser Volk gefallen, ich hab' ihn niemals gefühlt bis jetzt.“ — Shakspeare's große Kunst, uns mit nie ermattendem Interesse auch an seine Bösewichter zu fesseln und sie uns selbst in ihrer tiefsten Verworfenheit nicht eigentlich widerlich erscheinen zu lassen, bewährt sich auch in der Figur des Shylock; es ist die Charakterstärke, die Eisenfestigkeit seines Wollens, die wenigstens subjective Gewalt seiner Motive und noch mehr die hinreißende Kraft des Worts, womit er sie ausdrückt, diese, man möchte sagen in sich abgerundete und somit gewissermaßen in sich selbst gerechtfertigte Welt der Bosheit ist es, was uns vergessen läßt, daß wir hier mit einem Bösewicht der ausgesprochensten Art zu thun haben. Daher macht auch Shylocks Schicksal am Schlusse des 4. Akts fast einen tragischen Eindruck, so daß der 5. Akt uns wohl erheitern, aber schwerlich fesseln und spannen kann. Diese tragische Größe muß auch der Darsteller des Shylock zur Anschauung bringen, er muß ihn ideal, nicht wie einen gemeinen Sünder und J. fassen, und wenn es ihm gelingt, zugleich seiner Darstellung jenen halb mährchenhaft poetischen Zauber zu ertheilen, der auch über Shylock wie über dem ganzen Stücke ruht, so ist ihm das Höchste gelungen, wie es Ludwig Devrient in seiner Darstellung des Shylock erreicht hat. — Als Idealphilosophen stellt Lessing seinen Nathan auf, nicht als einen J. Namens so und so, von einem Stamme, einer religiösen Secte so und so, sondern als einen ächten Weltbürger, an dem alle nationellen und religiösen Unterschiede ausgelöscht sind, und vor dem nur der Menschenwerth, nicht dieses oder jenes Bekenntniß noch Werth hat. Was von einem J. noch allenfalls an ihm zu spüren ist, ist höchstens der klare und scharfe sogar mit einem Anflug von Witz verbundene praktische Verstand, welcher das Gute nicht aus religiöser Schwärmerei und romantischer Ueberspannung will, sondern weil er es als absolut gut und zugleich praktisch und auf das menschliche Leben anwendbar erkannt hat. In Lessing's Nathan eröffnet sich eine erhebende Fernsicht auf die Gleichstellung aller Religionen vor dem moralischen Gesetz in der menschlichen Brust, also auch auf die Emancipation der J.; zugleich ist diesen aber auch in der Figur Nathans ein Muster gegeben, ein Fingerzeig, zu wel-

cher moralischen Höhe der J. sich zu erheben suchen müsse, um auf jene Gleichstellung Anspruch machen zu können. Ein Nathan verdient diese, aber ein Shylock nicht; darum geht dieser in seinem frevelhaften Streben auch unter, während Nathan als moralischer und philosophischer Sieger dasteht und die einander in der Form widerstreitenden religiösen Systeme in ihrer Wesenheit aussöhnt. Dieser Nathan ist nicht der J. der Bibel, des Mittelalters oder der modernen Zeit, sondern der Dichter, Lessing selbst, dessen weltbürgerliche Reflexion in dieser vortrefflichen Figur sich verkörpert und personificirt hat, der reine Mensch. — Den gutmüthigen, von reinstem Wohlwollen beseelten Dulder stellt Cumberland in seinem Schewa auf, der, weil er als ungemischter Charakter und nur gutmüthig und wohlwollend erscheint, ebenfalls ein idealisirter Charakter genannt werden darf, obgleich er mehr als die vorhergenannten den Stempel der Wirklichkeit in einzelnen kleinen Zügen, welche vollkommen dem modernen J.thum entlehnt sind, an sich trägt. Ist Shylock der leidenschaftliche, Nathan der philosophische J., so repräsentirt Schewa den fühlenden J., der aber nicht wie jene auf eine höhere Basis, sondern auf die Diele der Häuslichkeit gestellt ist. Jedenfalls kann Cumberlands J., wenn auch nicht als ein poetisches Kunstwerk, doch als eine unsre Sympathie in Anspruch nehmende Ehrenrettung der J. angesehen und gelobt werden. — Mit diesen 3 Figuren sind die ernsten dram. Erscheinungen erschöpft, zu denen die J. bisher Veranlassung gegeben; diese 3 sind der Typus geworden für alle J., die auf der Bühne erschienen, den einzigen Ahasver ausgenommen, der unzweifelhaft der geeignetste Repräsentant der fluchbeladenen, die weite Welt rastlos und heimathlos durchirrenden J. sein würde, wenn sein Schicksal nicht jeden dram. Ausganges entbehrte. In den wenigen Stücken, in denen Ahasver erscheint, ist er meist als Popanz, Dämon, Deus ex machina etwa wie Rübezahl hingestellt und die Dichter lassen ihn auf eine Art enden, die der bedeutsamen Sage durchaus nicht entspricht. So in Klingemanns Schauspiel: der ewige J. und in Th. von Haupts Ahasver. — Sonst sind die bekanntesten J. auf der Bühne etwa Baruch in Ifflands Dienstpflicht, Jochai, Esther, Ben David, Zodick in Neustädts Christ und J.; ferner Isaak und Rebecca im Templer und Eleazar und Recha in der Jüdin, sämmtlich ernste Charaktere, die Einem von den 3 oben genannten J. ähnlich sind. Die flachen nur auf possenhafte Wirkung berechneten J. in Unser Verkehr, Euer Verkehr, Herodes vor Bethlehem, die gefährliche Tante, der Kammerdiener von P. A. Wolff, Paris in Pommern, Jacobs Kriegs-

thaten u. s. w. verdienen keine weitere Erwähnung. — Die äußere Erscheinung der J. auf der Bühne betreffend, so finden sich fast gar keine Dramen, in denen sie als Glieder eines großen, stolzen Volkes auftreten und sich als solche geberden können; die wenigen Versuche, die in dieser Richtung gemacht wurden, fanden keinen Anklang und verschwanden bald, wie Klingemanns Moses, Blumenhagens Simson und erst neuerdings Hebbels Judith; nur Bruchstücke ihrer Leidensgeschichte wurden dram. dargestellt und in diesen ist ihre Haltung demüthig, gebückt und unterthänig, oft gleißnerisch unterwürfig, schleichend und unheimlich; erst nach Befriedigung des Rachedurstes an den Unterdrückern erheben sie sich in solchen Lagen mit einer dämonischen Frechheit und feiern so den Sieg des mißhandelten Volkes, ehe das Individuum der Vernichtung durch christliche Gerechtigkeit anheimfällt. In der Physiognomie tragen die J. das Gepräge ihrer orientalischen Abkunft; die Männer haben meist schwarzes, an den Seiten gelocktes Haar, feurige dunkle Augen, eine gebogene große Nase, ein vorragendes aufwärts gebogenes Kinn, an dem sie den Bart wachsen lassen. Sie sind meist hager, haben etwas einwärts gebogene Knie und einen kurzen eiligen Gang. Die Frauen dagegen zeichnen sich durch Fülle und Gedrungenheit aus, wenigstens in der Jugend; die nationalen Züge treten, mit Ausnahme des dunkeln Haares und der glänzenden Augen, bei ihnen erst im reifern Alter hervor. Ihre Sprache hat einen eigenthümlich fremden Bau und Klang, der sich besonders im Deutschen bemerklich macht, woher die Ausdrücke: J.-Deutsch und Jüdeln stammen. Da sich dieser jüdische Dialect sehr schwer nachahmen läßt, so sollte ihn der Schausp. möglichst vermeiden, wenigstens sich mit der Andeutung desselben begnügen; dies gilt besonders für tragische J.-Rollen, in denen die Nachahmung, die fast stets in Uebertreibung ausartet, störend und unangenehm wirkt. Bei den gemeinen J. ist auch der Schmutz ein charakteristisches Merkmal. Ueber die Kleidung der J. s. Trachten. Vergl., außer den zahlreichen Commentaren über Shakespeare und Lessing, Jost Geschichte der J., Berlin 1820—25, 7 Bände; ferner die Schriften über die J. von Berruyer, Mahy, Holberg, Bastholm, Scheerer, Bauer, de Wette u. A. (H. M. — R. B.)

Jüdisches Theater. Es ist ein noch unentschiedener Streit der Gelehrten, ob die Juden ein Theater gehabt haben, oder nicht. Einige und besonders Wagenseil behaupten, daß die Schauspiele bei den alten Hebräern entstanden seien; daß mehrere ihrer kirchlichen Gebräuche durchaus theatralisch seien, wie denn z. B. am Feste Purim die Geschichte des Ahasver und der Esther dargestellt werde und den

besondern Namen Ahasverusspiel (s. d.) habe; und daß mehrere ihrer Bücher, wie das Buch Hiob und die Bücher Tobiä und Judith nichts anders als Dramen seien. Wie dem nun auch sein mag, so sind die Juden über die Anfänge der theatral. Kunst nicht hinaus gekommen. Sie mag in den Tempeln zur Erbauung und Erhebung ausgeübt worden seyn, wie dies der Tanz Davids vor der Bundeslade (2. Sam. VI. 14.) und sein Benehmen vor Achis (2. Sam. XXI. 13.) u. s. w. andeuten; aber Gegenstand der Volksbelustigung wurde diese Kunst nie und von öffentlichen Theatern findet sich nicht die geringste Spur. Der einzige dram. Dichter der Juden, Ezechiel, der ein Jahrh. vor Christi lebte und ein Trauerspiel vom Auszuge der Kinder Israel aus Aegypten geschrieben, war ein Nachahmer der Griechen. (R. B.)

Jünger (Johann Friedrich), geb 1759 zu Leipzig, war später Hoftheaterdichter in Wien, wo er, nachdem er bei einer Veränderung des Theaters seiner Stelle entlassen war, sich kümmerlich von schriftstellerischen Arbeiten nährte und in tiefer Schwermuth 1797 starb. J. war sehr produktiv, wozu ihn auch die Noth drängte, und schrieb eine Menge komisch satyrischer Romane und Lustspiele, die zum Theil den Stempel allzugroßer Flüchtigkeit an der Stirn tragen. Im Bearbeiten ausländischer Stücke war er besonders glücklich; hieher gehören: Er mengt sich in Alles, frei nach Mistreß Centlive; Maske für Maske, nach Marivaux; die Komödie aus dem Stegreif, nach Poisson's Idee; der tolle Tag, oder die Hochzeit des Figaro, frei nach Beaumarchais ꝛc. Seine Originallustspiele sind nicht ohne Witz und dram. Geschicklichkeit und dabei fließend dialogisirt, wenn sie auch auf Tiefe und poetischen Werth keinen Anspruch machen. In einer Vorrede spricht er sich dahin aus, daß er „unter den Augen seines Vaterlandes“ es über sich genommen habe, zur Aufklärung seiner Nation durch Verbreitung nützlicher Wahrheiten, Veredlung der Gefühle u. s. w. beizutragen. Nur 1 Trauerspiel ist uns von J. bekannt: Selim, Prinz von Algier. Seine dram. Arbeiten erschienen gesammelt: Lustspiele (5 Theile, Leipzig, 1785 — 89); Komisches Theater (3 Bde., Leipzig, 1792—95); Theatral. Nachlaß (2 Bdchn., Regensburg, 1803). Andere z. B. Der Instinkt, oder: Wer ist Vater zum Kinde, Lustspiel; Das Weiberkomplott, nach dem Franz. u. s. w. erschienen einzeln. (H. M.)

Jugend (Alleg.), wird versinnbildet durch Hebe (s. d.).

Jugendlich, nennt man, was frisch blühend, lebhaft und anmuthig ist; beim Theater j.e Liebhaber und Liebhaberinnen, j.e Sängerinnen, j.e Helden, Rollen=

fächer, deren Bedeutung in der Benennung liegt und deren Haupterforderniß Jugend ist.

Julikreuz. Dieser 1831 gestiftete franz. Orden ist zur Belohnung für die Julykämpfer bestimmt Ordenszeichen: ein silbernes, weißemaillirtes, 3strahliges Kreuz mit einer Mauerkrone darüber; mitten in dem Kreuz, das mit den franz. Nationalfarben getheilt und von einem Eichenkranz umwunden ist, steht der 27., 28., 29. July und in der Umschrift: Gegeben von dem Könige der Franzosen; auf der Rückseite, die eben so getheilt ist, steht der gallische Hahn im Gold mit der Umschrift: Vaterland und Freiheit. Das Kreuz wird an einem hellblauen Bande mit rother Einfassung im Knopfloche getragen. (B. N.)

Juno (Myth.) bei den Römern, Hera oder Dione bei den Griechen, die Ausbildung des Begriffs von der Gottheit in weiblicher Form. Daher ist sie Schwester und Gattin des Gottes Zeus. Sie ward diesem vermählt, entweder von ihm überlistet, indem er, von ihr geflohen, sich in der Gestalt eines Kukuks vom Platzregen durchnässen ließ und das Mitleid, mit welchem J. ihn wärmte und trocknete, in Liebe umwandelte, nachdem er seine eigene Gestalt wieder angenommen hatte; (von dieser Sage leitet man das Attribut des Kukuks auf ihrem Scepter her); oder in feierlicher Hochzeit vor allen olympischen Göttern, welches an verschiedenen Orten Griechenlands als ein mächtiger Bestandtheil des Cults gefeiert, von den Dichtern besungen und von Epicharmus als dram. Stoff behandelt wurde. Die Geschichte ihrer Ehe ist mit zahlreichen Störungen angefüllt, die theils durch ihres Gatten häufige Untreue, theils durch ihre nie ruhende Eifersucht herbeigeführt und der Anlaß vieler tragischen Entwickelungen ward. Durchgängig spiegelt sich darin die Sitte des griech. Volks in Bezug auf das eheliche Verhältniß ab, welche neben Anerkennung des Bedürfnisses der Monogamie für häusliche und öffentliche Zucht, sich doch auch durch den erlaubten Umgang des Mannes mit andern Frauen der orientalischen Polygamie anschließt. Die nichts destoweniger geltende Forderung strenger Zucht u. Treue von Seiten der Gattin drückt sich vollkommen in J.s Charakter aus. Sie ist daher Vorsteherin der Ehe überhaupt, und insbesondere Stifterin der Ehe, als welche sie zum Symbole den Schleier trägt, und Beschützerin der aus der rechtmäßigen Ehe entspringenden Fortpflanzung der Familie, als welche sie bei den Römern Lucina hieß und mit Ilithyia, sowie durch diese mit Diana in Beziehung stand. In J.s Gestalt drückt sich nicht sowohl der Liebreiz, als die vollendete weibliche Form, verbunden mit Würde und Majestät aus: daher die Bezeichnung einer j.nischen Gestalt, Schönheit. Als besondere Theile ihrer

Schönheit treten die großen, offenen, gewölbten Augen und die Lilienarme hervor. In ihrem Gefolge befinden sich Hebe, die Gratien, als Zeichen ihrer ewigen Jugend, und Iris, die Götterdienerin. Die berühmte Statue Polyclets im Tempel bei Argos stellte sie auf dem Throne sitzend dar, mit Scepter (nebst Kukuk) in der einen, den Granatapfel, das Symbol weiblicher Fruchtbarkeit, in der andern Hand; das Haupt mit der Krone bedeckt, auf welcher Gratien und Horen stehen. Ihr heiliger Vogel ist der Pfau. Der Schleier, welchen sie bald mit der Krone, bald ohne sie trägt, bildet im Vereine mit ihrem einfachen, aber schönen Haarschmucke, durch seinen zierlichen Wurf einen hervorstechenden Theil ihrer Kleidung. — Alle Opfer wurden ihr in festlichen weißen Gewändern gebracht. (F. Tr.)

Jupiter (Myth.). Der Zeus der Griechen. bezeichnet ursprünglich ganz allgemein den Begriff des göttlichen Wesens, welcher später in den des Königs und Vaters der Götter und Menschen überging. Die oberste Herrschaft über das Weltall ward ihm durch Entthronung seines Vaters, Kronos, welchen er nebst dem ganzen Titanengeschlecht entweder in den Tartarus in Haft setzte, oder zur Flucht nach Hesperien nöthigte. An seine Brüder, Poseidon und Aides, trat er die Herrschaft des Meers und der Unterwelt ab, so jedoch, daß ihm allenthalben die höchste Gewalt vorbehalten bleibt; namentlich läßt die Benennung des unterirdischen Zeus die Absonderung des Aides minder scharf hervor treten. Das Walten des Götterkönigs erstreckt sich auf alle Zweige der physischen, wie der moralischen Weltordnung. Seiner Allmacht kann die gesammte Macht aller andern Götter keinen Widerstand entgegen setzen: daher nehmen diese, wenn ihr Wille mit dem seinigen in Widerstreit geräth, nicht so oft zu ihr, als zur List ihre Zuflucht; vor Allen seine Gemahlin, Juno (s. d.). Er thront oben an in der Versammlung der Götter in den olympischen Wohnungen. Als nächster Diener steht ihm Mercur zur Seite, desgleichen die Horen; früher Hebe, später Ganymedes laben ihn mit unsterblicher Speise und Trank; aus seinen Händen empfängt der zu seinen Füßen ruhende Adler den Blitz, ihn im raschen Fluge durch die Lüfte zu tragen, bald zum Verderben der Widersacher des Gottes, bald um seinen Willen zu verkünden. Auf seinem Antlitz wohnt der Ausdruck der größten Würde und hohen Ernstes, der aber, wenn er zürnt, einen düstern Anstrich bekommt. Als Zeichen der Herrschergewalt zieren ihn Krone und Scepter. Die berühmteste Statue J.s im Alterthum war die von Phidias nach der Beschreibung Homers (Il. I. 528) gebildete. Aus einer Verschmelzung mit der africanischen Gottheit Ammon entstand der ammonische J., er-

kenntlich durch die an den Schläfen anliegenden Widderhörner. (F. Tr.)

Justitia (Myth. und Alleg.), die Personification der Gerechtigkeit, bei den Griechen Dike (s. d.). Sie ward als eine hohe Ehrfurcht gebietende Jungfrau mit strengem, fast traurigem, aber weder wildem, noch niedergeschlagenem Blicke abgebildet, begabt bisweilen mit Schale oder Scepter, bisweilen mit Wage und Schwert. (F. Fr.)

Juventas (Myth.) der Römer, entspricht genau der griech. Hebe (s. d.).

K.

K. Der 11. Buchstabe im Alphabet; seine Aussprache s. Aussprache der Buchstaben.

Kaftan (Gard.), das türkische Ueberkleid, in der Form unserm Schlafrock ähnlich, gewöhnlich von weißer Seide mit einigen blassen Blumen, oft auch mit kostbarem Pelzwerk besetzt. Die Gesandten tragen den K., wenn sie Audienz beim Sultan haben, auch wird er als Ehrengeschenk vom Großherrn verliehen. (B.)

Kalidasa (Kalidas). Der, wenn nicht vorzüglichste, doch am frühesten und ausgebreitetsten in Europa bekannt gewordene dram. Dichter der Inder. K. lebte unter dem Könige Vikramaditya im 1. Jahrh. v. Chr. Populär und berühmt wurde er besonders durch seine Sakuntala, worin die zarte Liebe des Königs Duschmanta (richtiger Duschjantas) behandelt und mit allem Zauber der Poesie ausgestattet ist. Er erlangte dadurch einen so großen Ruf unter den Indern, daß sie ihn sogar zu einer Verkörperung des Brahma machten. Bekannt ist von seinem Leben nur, daß er ein Liebling seines Königs war, von den Brahminen beneidet, vom Hofe vertrieben wurde, zuletzt jedoch seine Feinde beschämte. W. Jones lieferte zuerst 1789 eine engl. Uebersetzung der Sakuntala, Forster hierauf eine deutsche (neue Aufl. Frankf 1803); eine franz. A. Bruquière (Paris 1804); das Original mit franz. Uebersetzung Chézy (Paris 1830) und Hirzel eine treue deutsche, mit Beibehaltung der Originalversmaße, unter dem Titel: Sakuntala oder der Erkennungsring (Zürich 1833). Nach der Vorrede ist eingeschaltet: Goethe an Chézy über die Sakuntala. Frei und nicht ohne bühnliche Tendenz be-

handelte denselben Stoff L. Schleier in seinem dram. Gedichte der Ring des Duschmanta (Hamburg 1838). Die letzte Ausgabe ist eine lateinische von Otto Böhtlingk: Çâkuntala, annulo recognita (Bonn 1841). Auch der dram. Dichter Sudrakas, aus dem 1. Jahrh. n. Chr., dramatisirte denselben Stoff in seinem Mritschakati (der thönerne Wagen), und obgleich K.'s Drama populärer wurde, rühmt man an Sudraka's Behandlung eine größere Mannigfaltigkeit der Charaktere und die Sprache als kräftiger und geistvoller. Von K.'s übrigen poetischen Werken wurden noch in Europa bekannt: Wikramorwasi (Tapferkeitsurvasi) Geschichte der Nymphe Urwasi (Kalkutta 1830, mit lat. Uebersetzung von Lenz, Berlin 1833) und Maghaduta et Sringâratilaka, ex recensione Ioannis Gildemeistri, mit einem Glossar (Bonn 1841). S. Indisches Theater. (M.)

Kalis 1) (Ludwig Emil), geb. zu Frankfurt a. M. 1806, war Professor am dortigen kathol. Gymnasium. Neigung führte ihn indessen zur Bühne, die er 1825 erfolgreich zu Mainz betrat. Er vertauschte bald Mainz mit Würzburg, wo ein erweiterter Wirkungskreis sein Talent begünstigte. 1830 verehelichte sich K. mit der Folg., und beide spielten seitdem zu Bamberg, Freiburg und Regensburg, 1835 in Wien und seit 1836 in Pesth, wo sie Lieblinge des Publikums sind. Aesthetische Bildung, geistreiche Conception und richtige Auffassung machen K. zu einem trefflichen Bonvivant, Charakteristiker und Liebhaber. — 2) (Philippine, geb. Padjera), geb. 1814 zu Frankfurt a. M., widmete sich anfänglich der Oper; ging aber bald zum recitirenden Schauspiel über. Unter Elise Bürgers Leitung betrat sie als Tony die frankfurter Bühne. In Bamberg fand sie weiten Spielraum zur Thätigkeit und Ausbildung, daselbst vermählte sie sich mit dem Vor. und folgte ihm auf seinen Reisen. Eine imposante Gestalt, ergreifende, rhetorische Kraft, eindringende Stimme und eine feurige Phantasie befähigen sie besonders zu tragischen Leistungen. Ophelia, Maria Stuart, Eboli, Jungfrau v. O., Orsina, Antonina u. s. w. sind höchst werthvolle Gebilde dieser Künstlerin. Auch im Gebiete der Anstandsdamen und launigen Liebhaberinnen weiß sie die Herzen zu gewinnen. (P—l.)

Kalpak (Gard.). Die Mütze der ungarischen Husaren (s. d.).

Kamaschen (Gard.), s. Gamaschen.

Kamin. Bei den Alten und zum Theil noch in Frankreich und den südlichen Ländern eine Vorrichtung zum Heizen der Stuben, die auf Säulen ruhte, auf welche man Vasen und Statuen stellt. Nach der Eleganz der Stuben ist der K. einfach und kunstlos, oder zierlich und mit künst=

lichen Simsen geschmückt; er besteht aus einer 4eckigen oder halbrunden steinernen Erhöhung am Boden und der in die Stube vorspringenden Oeffnung des Schornsteines zur Aufnahme des Rauches. Auf der Bühne wird derselbe aus kleinen Vorsetzstücken gebaut oder auf die Decoration gemalt. Die Art, wie das Feuer in denselben angedeutet oder unterhalten wird, s. Feuer.

Kamisol (Gard.). Eine männliche Jacke mit Aermeln, die bis an die Hüften reicht; das K. wird meist von Arbeitern und dergl. getragen, in einigen Ländern aber tragen es auch die höhern Stände unter dem Rocke.

Kammerdegen (Requis.), so viel wie Galanteriedegen, (s. d.)

Kammerherr, s. Hof.

Kammermädchen (Techn.). Rollenfach der deutschen Bühne, der franz. Soubrette entsprechend. Wie der eigentliche Chevalier, so ist auch das K. als 1. Fach jetzt fast ganz von der Bühne verschwunden, weil es in der von den dram. Schriftstellern der letzten Hälfte des vor. Jahrh.s geschilderten Bedeutung überhaupt im Leben nicht mehr vorhanden. Ehemals war das K. meistentheils das thätigste Agens in dem Mechanismus der Intrigue, gewöhnlich den Plänen des Liebhabers günstig und gleichzeitig in dessen Kammerdiener verliebt. Sie war schlau, unternehmend, dem Vater und Onkel gegenüber coquet, ja in einigen Molièr'schen Lustspielen von der frechsten Unverschämtheit gegen den Herrn des Hauses. Gegenwärtig ist sie bis zu einer mehr oder weniger wichtigen Vertrauten herabgesunken. Maske für Maske und Minna von Barnhelm geben das deutlichste Bild von der Wichtigkeit dieses Rollenfaches in dem älteren Repertoir, das eine vollgültige Befähigung für sich in Anspruch nahm. (L. S.)

Kampfspiele, s. Amphitheater.

Kanal (Maschin.), ein quer durch das Podium gehender Einschnitt, mit starken Bohlen eingefaßt und gewöhnlich mit einem Balken bedeckt; ferner der schmale Einschnitt, in welchem die Koulissenwagen (Laufwagen) gehen; und endlich das Rohr, in welchem die Gewichte (s. d.) laufen. (B.)

Kanne (Fried. Aug.), geb. 1778 zu Delitsch, studirte Theologie und Medizin, ging aber dann nach Wien, wo er schriftstellerte und componirte und nebenbei ein wüstes Leben führte, bis er 1833 am Gedärmbrand starb. K. war ein verworrenes Genie wie Grabbe, ein trefflicher Kritiker, gewandter Schriftsteller und talentvoller Componist, aber ein liederlicher, unverträglicher, arbeitsscheuer Mensch, der nichts durchzuarbeiten, zu vollenden vermochte. 12 Singspiele, die er gedichtet und componirt, sind mit ihm verschwunden. (B.)

Kannegiesser (Karl Friedrich Ludwig), geb. im Dorfe Wendemark in der Altmark 1781, jetzt Director des Friedrichsgymnasiums zu Breslau, hat sich hauptsächlich durch Uebersetzungen bekannt gemacht, sowohl aus den alten Sprachen, als besonders aus den neuen, z. B. des Mickiewicz, des Barboux, Chaucer, Spenser, Shakspeare, Byron, W. Scott, Silvio Pellico, Leopardi, Dante, &c. Darunter auch mehrere Dramen, von welchen eine Auswahl der dram. Werke Beaumont's und Fletscher's hervorgehoben zu werden verdient; es erschienen davon 2 Bände. Außerdem schrieb er eine Abhandlung über Sophokles Tragödien, ein Bändchen selbstständiger dram. Spiele, die Tragödie Mirza, das Lustspiel Benvenuto Cellini und seine Krähe (im Taschenbuch zum geselligen Vergnügen), das Schauspiel der arme Heinrich und eine ganz freie Bearbeitung der Tragödie Franziska von Rimini von Pellico. Einige seiner Dramen wurden aufgeführt und zwar mit günstigem Erfolge, wie in Breslau die Tragödie Dorothea oder das Mädchen von Antiochien und die Posse: die Torte. Gegenwärtig beschäftigt er sich mit Uebersetzungen von Dramen neuerer ital. und dän. Dichter z. B. des Heiberg und Hertz. — In seinen eigenen dram. Arbeiten weicht er weit ab von dem Streben, dem Publikum nur Unterhaltung zu geben; er geht tiefer, will sich selbst und einer kleinen Auswahl für Poesie empfänglicher Gemüther genug thun. (B. N....)

Kannstadt (Theaterstat.). Hptstdt. des gleichnamigen Oberamtes im Neckarkreise des Königreichs Würtemberg, am Neckar, mit besuchten Mineralbädern und 4000 Einw. — 1839 wurde ein neues Theater in K. erbaut und 1840 eröffnet. Der Baumeister Dr. Zanth, der auch das Theater Ambigue-comique zu Paris erbaute, hat ein wahres Meisterwerk geliefert hinsichtlich der zweckmäßigen Benutzung des Raumes; das Theater ist im kleinen Maaßstabe eines der schönsten, freundlichsten und gelungensten in Deutschland. Bei einer Größe, die nur auf 500 Zuschauer berechnet ist, hat es einen solchen Reichthum an Zimmern, Garderoben, Büffets, Magazinen &c., daß die größten Theater Deutschlands neidisch sein könnten. Maschinen und Decorationen von Meister Mühldorfer in Mannheim eingerichtet, sind ganz vortrefflich. (R. B.)

Kanonenschlag. Ein Würfel von Pappe, der mit Bürschpulver gefüllt, mit Bindfaden 3= — 4fach umwunden und geleimt ist und durch ein Zündlichtchen Feuer fängt. Der K. dient auf der Bühne sowohl um einzelne nöthige Schüsse als den Einschlag darzustellen. Ueber seine Behandlung s. Brand, Einschlag, Feuer, Feuerwerk. (B.)

Kanonenstiefel (Gard.). Stiefel mit Lederschäf=

ten, die bis über die Knie reichen; wurden sonst von Kürassiren und Dragonern getragen, jetzt nur noch von Bereitern, Stallmeistern, Reitknechten u. zuweilen von Studenten. (B.)

Kappe (Gard.), s. Cappa.

Kaput (Gard.), s. Capote.

Kapuzbrüder. Eine Art Barfüßermönche; sie trugen an einem sehr engen und geflickten Rocke eine 4eckig zugespitzte Kapuze.

Kapuze (Capitium lat., Gard.), 1) ein Kleidungsstück zur Bedeckung des Hauptes, meist an den Kragen des Kleides oder an die Kopfbekleidung befestigt; wurde besonders von Mönchen getragen. — 2) Ein Reisehut, dessen Seitentheile herabgeschlagen werden können, um Gesicht und Hals zu schützen. (B.)

Kapuziner. Mönchsorden, wurde 1528 von Matthäus von Bassi gestiftet und erhielt den Namen von der langen K a p u z e, die so geschnitten war, wie sie der h. Franziskus getragen haben soll. Der Kopf ist kahl geschoren bis auf den Kranz, wird entblößt getragen und es darf, wenn sie ihn bedecken wollen, nur die Kapuze darüber gezogen werden. Zu der Kutte tragen sie unter der sehr spitzen Kapuze noch einen Halbmantel alles von grobem graubraunem Tuche, einen Strick um den Leib und Holzsohlen an den bloßen Füßen. Jeder Gebrauch von Leinenzeug ist ihnen untersagt; sie unterscheiden sich von den Franziskanern auch durch einen langen Bart.

Kapucinerinnen. Nonnenorden, stiftete Marie Laurenzia Longa, 1534. Auch ihnen ist der Gebrauch des Linnenzeugs untersagt; über das braungraue Gewand von grobem Tuche tragen sie im Chor über dem Weihel einen großen Mantel von derselben Farbe und bei der Communion statt des Mantels einen großen Schleier, der bis auf die Fersen herabhängt. Ein Knotenstrick gürtet sie. Sie gehen baarfuß auf Sandalen mit Stricken gebunden. (B. N.)

Karl-Friedrichs-Militair-Verdienst-Orden. 1807 von K. F. Großherzog von Baden gestiftet. Er besteht aus 3 Klassen: Großkreuzen, Commandeurs und Rittern. Ordenskreuz: 4strahlig, weißemaillirt, in der Mitte befindet sich der Name des Stifters auf dunkelblauem Felde und auf der Rückseite ein silberner Greif, einen Schild mit dem badenschen Schrägbalken in der Linken und ein Schwert in der rechten Pranke haltend, im mattgoldenen Felde mit der Umschrift: Für Badens Ehre. Um das Kreuz schlingt sich ein Lorbeerkranz und das Ganze bedeckt eine Krone. Von den Großkreuzen wird es an einem breiten Bande, roth, gelb und weiß, von der Linken zur Rechten und dabei auf der linken Brust ein silberner Stern getragen, dessen Mittelschild

den Greif enthält. Bei den Commandeurs hängt es um den Hals. Generale haben auch in dieser Klasse den Bruststern. Die Ritter tragen es im linken Knopfloche. (B. N.)

Karls III., Orden. 1771 von K. III. von Spanien gestiftet, 1804 erneuert; 1808 aufgehoben, aber 1814 wieder hergestellt. Er besteht aus 2 Klassen: Großkreuzen und Rittern. Ordenszeichen: ein 8spitziges weiß und dunkelblau emaillirtes Kreuz mit goldenen Knöpfen auf den Spitzen und goldenen Lilien in den 4 Hauptecken. Die h. Jungfrau in weiß und blauem Gewande mit goldenen Strahlen umgeben steht auf dem ovalen rothemaillirten Mitschilde; auf der Rückseite ist der Namenszug K. III. mit der Devise: virtuti et merito. Ueber dem Kreuze ein goldener Lorbeerkranz. Es wird von den Großkreuzen an einem blau und weiß gestreiften Bande von der rechten zur linken Seite und dazu auf der linken Brust ein silberner Stern getragen, dessen ovales Mittelschild das Marienbild, die Devise und den Namenszug enthält. Die Prälaten tragen es um den Hals, die Ritter im Knopfloche. Festkleidung: ein weiter, himmelblauer, mit weißen Sternen besäter Mantel, worüber das Ordenskreuz um den Hals an einer goldenen Kette getragen wird, deren 41 Glieder aus Thürmen, einem Bündel militärischer Trophäen und der Zahl III., von grünem Lorbeer und Palmblättern umgeben und von Löwen gehalten, bestehen. (B. N.)

Karls XIII., Orden. Dieser schwedische Orden wurde 1811 von K. XIII. zum Reichsorden erhoben. Das Ordenszeichen wird an einem rothen, gewässerten Bande um den Hals getragen und besteht in einem rubinrothen Kreuz mit goldener Einfassung, in dessen Mitte auf weißem Grunde vorn die Namens-Chiffre des Stifters und zwar zwischen zwei in einander geschlungenen C. die Zahl XIII. und auf der Rückseite in einem Dreieck der Buchstabe G. Ueber dem Kreuze schwebt die Königskrone. (B. N.)

Karlsbad (Theaterstat.), ein berühmtes Bad im böhmischen Kreise Ellenbogen mit 3000 Einw. Das Schauspielhaus in K. wurde 1787 aus dem Ertrag der Salzkasse gebaut. Vor dieser Zeit wurde in einer Bretterbude gespielt und zwar unter der Direction folgender Pächter: Brunian, Fiedler, Bimiskorn, Hofmann, Moroz, Teller. Letzterer eröffnete das neue Schauspielhaus 1788 mit Mozarts Hochzeit des Figaro. Medor führte 1789 und 90 die Direction; 1791—98 kamen Theaterpersonale, Orchester, Maschinerie, Garderobe u. s. w. von Prag und es wurden größere Schauspiele, Opern und Ballete gegeben. 1799 übernahm Medor wieder die Direction, ihm folgte Nitzschke 1800 und 1801. 1802 war wieder die Schauspieldirec-

trice der prager Bühne in K. Die folgenden Pächter waren Dengler 1803—1805; Weber 1806—1808; Schantroch 1809—17; dessen Wittwe 1818; Kramer 1819—22; 1823—28 wieder Therese Schantroch und 1829 übernahm die Direction Joseph Lutz, der sie noch heute führt. Er ist ein geschäftskundiger Mann und seine Gesellschaft ist durchaus befriedigend. Das Theater ist freundlich und zweckmäßig und hat Raum für 600 Personen. Auf dem Frontispiz befindet sich die lat. Inschrift: Der Thalia und Hygiäa haben dieses Haus aus dem Ertrage des Salzes errichtet der Rath und das Volk der Badestadt. Auf dem allegor. Bilde des Vorhanges vereinigen sich beide Göttinnen an der Gesundheitsquelle. (R. B.)

Karlsruhe (Theaterstat.); Residenzstadt des Großherzogthums Baden, mit 23000 Einw. K. tritt in die Theatergeschichte 1713 ein, wo im jetzigem Residenzschloß Celindo oder hochgepriesene Schäfertreue, eine Operette, zur Aufführung kam, dann aber trat eine große Intervalle ein, bis 1784 Johann Appelt kam und die Bühne im sogen. Orangeriegebäude, welches dazu eingerichtet war, mit dem Singspiele: die eingebildeten Philosophen eröffnete und 6 Monate fortspielte. Er gab das Versprechen, kein Stück, wenn nicht höchster Befehl, oder allgemeines Verlangen obwalteten, je zu wiederholen. Man war mit der Gesellschaft und ihren Leistungen zufrieden; der Markgraf Karl Friedrich erhob sie zu Hofschausp.n Die Abonnementpreise waren: auf das noble Parterre für 12 Vorstellungen 4 Fl., auf den ersten Platz 3 Fl. Appelt erschien mehrere Jahre, Franz Bülla soll mit ihm gewechselt haben, diese Angabe beruht jedoch nur auf mündlicher Aussage. 1803 erschien Wilhelm Vogel mit seiner Gesellschaft von Straßburg und gab Vorstellungen, die ein neues Leben hervorriefen, indem das Repertoir mehr wie früher auf bessere Schauspiele und Lustspiele, selbst auf größere Opern ausgedehnt war; auch Vogel kehrte mehrere Jahre nacheinander zurück. Der Hof gewann indessen die Ueberzeugung, daß es Noth thue, ein größeres Komödienhaus aufführen zu lassen, welches auch zur Ausführung kam. Der Bau wurde 1807 angefangen und 1808 vollendet, so daß am 10. October das Haus mit der Oper: das Waisenhaus von Spindler eingeweiht wurde. Es liegt hinter den Orangeriegebäuden auf dem linken Flügel des Schlosses gegen die Stadt und ist eigentlich ein Hintergebäude; niemand vermuthet da ein Theater, tritt man aber in das einfach und geschmackvoll verzierte Innere desselben, so wird Jeder befriedigt sein. Der Raum für die Zuschauer ist auf 2000 Personen berechnet, die in einem Parquet, 3 Gallerien und 3 Logenreihen Plätze finden. Die

Bühne gehört zu den größten und eignet sich eben so sehr zu einfachen Stücken, wie zu Zügen u. dergl. Die Decorationen von dem Maler Geßner sind sehr gut, die Maschinerien durchaus praktisch und schön, die Garderobe ist glänzend und eines Hoftheaters würdig; 6 Garderoben= und 2 Conversationszimmer sind freundlich und geräumig. — Vogel blieb Director, der Hof gab neben dem Gebäude und dem Orchesterpersonale noch einen Baarzuschuß von 3500 Fl., wofür ihm dagegen einige Logen offen standen. Der Großherzog erhob die Gesellschaft zu großherzogl. Hofschausp.n. Nach 2 Jahren wurde dem Director der Baarzuschuß verweigert, unter diesen Auspizien konnte oder wollte er nicht mehr Unternehmer bleiben und der Hof war genöthigt, das Theater selbst zu übernehmen und erhob das Ganze zu einem Hoftheater. Vogel schlug das Directorat — welches ihm angeboten wurde, aus und gab, gegen eine Vergütung von etwa 28000 Frs. Bibliothek, Garderobe und Requisiten an den Hof ab. Den sämmtlichen Mitgliedern stand es frei, zu bleiben oder abzugehen. Am 9. November 1810 wurde das Großherzogl. Hoftheater mit der Oper Achilles von Paer eröffnet, welcher ein Prolog voran ging. Das Personal bestand aus den Herrenn Kiel, Mayerhofer, Hunius, Grimminger, Gollmik, Becker, Meyer, Klostermeyer und Walter, und den Damen Kiel, Gervais, Leonhard, Mayer, Schlanzowska und Frank, die sämmtlich von Vogels Direction blieben. Die Vordergebäude links und rechts neben dem Eingange in das Theater wurden als Magazine benutzt. Seit der Zeit haben große Renovationen und Reparationen Statt gefunden und ein ansehnliches Nebengebäude wurde dem Theater an die Seite gesetzt, in dessen zweiten Stockwerke Singproben u. s. w. gehalten werden. Die Einnahme kann 8—900 Fl. betragen. Die Preise sind gegenwärtig: Fremdenloge 1 Fl. 21 Xr., Logen 1. Gallerie 1 Fl., Parterrelogen 1 Fl., gesperrter Sitz im Parquet 1 Fl., Parquet 48 Xr., gesperrte Sitze auf der 2. Gallerie 48 Xr., Logen 2. Ranges 40 Xr., 2. Gallerie 36 Xr., 3. Gallerie 12 Xr. Die Offiziere besetzen die 1. Gallerie rechts zu $\frac{3}{8}$ und der Preis für sie ist nach dem Verhältniß ihrer Gagen. — Die Unteroffiziere nahmen seit 25 Jahren die 2. Gallerie links zu $\frac{1}{3}$ ein, und bezahlten monatlich 40 Xr. dafür, doch hat diese Begünstigung 1840 aufgehört; es wurde dafür einer bestimmten Zahl Unteroffiziere eine Loge oberhalb der 2. Gallerie, gratis eingeräumt. Der Großherzog zahlt einen Zuschuß von 80,000 Fl. — Die ausgezeichnetsten Bühnenkünstler traten seit jener Zeit in K. auf, von denen wir nur die Herren: Bader, Brand, Braunhofer, Breiting, Brizzi, Carl, Dessoir, Devrient, Döring, Eßlair,

Fischer, Gern, Haizinger, Hammermeister, Hauser, v. Holbein, Iffland, Krüger, Kunst, Lebrün, Löwe, Pauli, Reichel, Rott, Scholz, Seydelmann, Weymar, Wild, Wurm u. s. w. und die Damen: Bauer, Crelinger, Fischer, Franchetti-Walzel, v. Hagn, v. Hasselt, Heinefetter, Hirschmann, Lindner, Milder, Neumann-Sessi, Pirscher, Pistor, Schebest, Schechner, Schröder, Schröder-Devrient u. s. w. nennen. Das gegenwärtige Personal ist durchaus befriedigend und bietet ein gediegenes Ensemble; ausgezeichnet sind im Schauspiel: Mad. Haizinger und Ludwig Dessoir; in der Oper: Haizinger und Mad. Fischer. Im Allgemeinen kann die Oper besser besetzt werden als das Lustspiel, das Lustspiel besser als das Schauspiel, das Schauspiel besser als das Trauerspiel und das Trauerspiel besser als das Ballet. — Theatertage sind in der Regel: Dienstag, Donnerstag und Sonntag, doch wenn Versäumtes eingeholt werden muß, werden auch die andern Tage benützt, und das ganze Jahr hindurch wird fortgespielt. — Intendanten waren seit 1803 v. Geusau, v. Stetten, v. Stockhorn, v. Edelsheim, v. Haacke, v. Gayling, v. Auffenberg, v. Leiningen und die gegenwärtigen Vorstände sind: Intendant Ludwig Freiherr v. Gemmingen-Michelfeld (seit 1839), Oekonomierath Xaver Keller (seit 1814), Hofkapellmeister Joseph Strauß (seit 1826), Regisseur Eduard Meyer (seit 1827), Sekretair Georg Reiß (seit 1829), Balletmeister Ferdinand Uelz (seit 1839). (Hlg.)

Karlstadt (Theaterstat.). Hauptstadt des karlstädter Kreises an der Kutza im Königreich Illyrien mit 5000 Einw. Seit 1839 hat K. ein kleines geschmackvolles Theater; der Stadtrichter Karl von Klobucaric brachte durch freiwillige Beiträge die Mittel dazu zusammen und ist bemüht, auch die Fonds zur Erhaltung der Gesellschaft anzuschaffen. Das Haus faßt 6—800 Zuschauer und wurde im September 1840 eröffnet; es werden nur Vorstellungen in illyrischer Sprache gegeben. (R. B.)

Karmeliter. Die Entstehung dieses Bettelordens ist dunkel; 1209 erhielt er vom Patriarchen von Jerusalem eine Regel und 1224 wurde er von Honorius III. bestätigt. Die alte Kleidung bestand in einer grauen oder braunen Kutte und einem Mantel mit 7 schwarzen oder braunen Streifen, dazu kam später das graue Scapulier. Später spaltete sich der Orden in Conventualen (beschuhete) und Observanten (unbeschuhete K.). Durch diese Trennung verdrängte in mehreren Klöstern die schwarze Farbe die graue oder braune. Die Congregation von Mantua hatte schwarze Tracht und breitkrampige weiße Hüte mit schwarzem Futter. K.-Nonnen wurden von Johann Soreth 1452 gestiftet und trugen Röcke und Scapulier von lohfarbenem Tuche und im Chor darüber

weiße Mäntel und schwarze Weihel. Die Scapulier-Brüderschaft, der 3. Orden der K., entstand 1477. Die Brüder tragen einen naturbraunen Rock, der bis auf die Fersen hinabgeht, einen schwarzledernen Gürtel über demselben ein braunes, 6 Zoll breites Scapulier, das bis auf die Knie reicht und darüber eine mantelartige Kappe von weißer Wolle, die bis auf die Waden geht. Die Schwestern tragen außerdem einen weißen Schleier ohne Brustvortuch und Stirnbinde, auch dürfen sie in den Ländern, wo die K. überhaupt weltlich gekleidet gehen, sich weltlich tragen, müssen aber die braune Farbe beibehalten. Noch ist die Erzbrüderschaft unserer lieben Frau vom Berge Karmel hier zu erwähnen. Ihre Kleidung besteht aus einer kastanienbraunen Sackkutte, über welcher eine spitze Kapuze den Kopf und das ganze Gesicht bedeckt, so daß nur 2 kleine Löcher für die Augen offen bleiben. Darüber hängt ein kurzer runder Mantel von weißer Serge und um die Kutte ein schwarzlederner Gürtel. Die K. der strengen Observanz legten die schwarze und braune Farbe ab und trugen sich dunkelgrau. Die Missionsgesellschaft der K. trug schwarze Röcke mit weißem Ueberwurf bis an die Knöchel herab, ohne Aermel und statt desselben darin einen Schlitz, wodurch die Arme gesteckt wurden. Die unbeschuheten K. von der h. Theresia von Capeda, Mönche und Nonnen, trugen dunkelgraue Röcke, lederne Scapuliere über dem Wimpel und die Mönche über den Mantel eine weiße Kapuze. Diese gehen baarfuß, die Nonnen tragen Socken oder Sandalen von Stricken und Strümpfe von grobem Zeug. (B. N.)

Karthäuser. Mönchs-Orden, 1086 vom h. Bruno gestiftet. Die Kleidung besteht in einem härenen Hemd und einem Gürtelstrick auf dem bloßen Leib, darüber einen sergenen und über diesem einen weißen Tuchrock mit einem Gürtel von weißem Leder oder von hänfenem Stricke. Das Scapulier hat die Form einer Gugel und ist von weißem Tuche, eben so die spitzige Kapuze, die unmittelbar daran befestigt ist. Eine breite Binde, die das Vorder- und Hinterblatt verbindet, geht über den Schenkel. Im Chor und bei Feierlichkeiten tragen sie darüber noch einen Kapuzmantel und beim Ausgehen einen weiten schwarzen Chorrock. Sie sind ohne Bart und tragen Schuhe und Strümpfe. Die Laienbrüder haben ebenfalls einen weißen Rock und weißes Scapulier mit angehefteter Kapuze, doch ist dies kürzer, dazu auch einen weißledernen oder hänfenen Gürtel, einen Gürtelstrick auf dem bloßen Leib und beim Ausgehen eine graue oder braune Kutte über den Rock. Sie haben einen kurzen Bart. — Die K.innen entstanden 1234. Bei der Aufnahme ist der Anzug sehr geschmückt, eine Krone ziert

das Haupt, eben diese Kleidung tragen die K. an ihrem 50=jährigen Jubiläum, auch wird die Leiche damit geschmückt. Die Ordenstracht besteht in einem weißen Rock und weißem Scapulier, woran in der Gegend des Knotens jener Verbindungsstreifen ist; einen weißen Wimpel (Vortuch auf der Brust) und weißen Weihel. War sie 25 Jahre im Kloster, so wurde dieser Letztere mit einem schwarzen Schleier vertauscht. Im Chor trugen sie dazu einen Mantel von weißem Tuche, der am Halse geschlossen, einfach und faltenlos bis auf die Füße herabhing. Hiezu kamen Schuhe und Strümpfe. (B. N.)

Kaschau (Theaterstat.). Frei= und Hptstdt Oberungarns am Czernath, ist stark befestigt, mit 12,000 Einw. K. hat ein Theater seit 1781, das 1840 durch den Maschinisten und Theatermaler Otto in Ofen mit einem Kostenaufwande von 32,000 Fl. umgebaut und aufs zweckmäßigste eingerichtet wurde. Die Verzierungen des Hauses sind eben so schön als die Dekorationen. Für einen guten Heizapparat ist gesorgt. Es hat Raum für 1000 Personen. Das Haus ist Eigenthum eines Vereines von Kunstfreunden, doch hat sich der Magistrat bei den Anlagekosten sehr hoch betheiligt. Eröffnet wurde das Haus im Nov. 1840 von dem Director Luigi Merelli. (R. B.)

Kasperle (Theaterwes.). Als der ehrliche Hanswurst (s. d) begraben worden war, blieb Pritsche und bunte Jacke allerdings von der Bühne verbannt; der lustige Bursche aber, der sie getragen, fand sich bald genug wieder ein, mußte sich aber verkleiden, um gelitten zu werden. Unter diesen wiedererstandenen Hanswürsten ist K. neben Tadädl, Bernardon, Lipperl einer der Bedeutensten. Wer erinnerte sich nicht seiner ausschließlichen Herrschaft zur Zeit der Donaunymphe, Sternenmädchen ꝛc. K. ist entschieden österreich. Ursprungs, daher hörte man auch in Norddeutschland die Schausp., welche den K. zu spielen bekamen, meist im österreich. Dialekte sprechen, wozu sie schon durch das Versmaß und die durchaus österreich. Reime und Abkürzungen der Worte veranlaßt wurden. Schikaneder, v. Kurz, Scholz sind als fruchtbare Väter dieser K.s bekannt, obgleich der erstere sie auch anders zu taufen begann, z. B. Papageno, Mètallio u. a. m. Jetzt nennt man die Kreuzerbuden auf Jahrmärkten, bei Volksfesten ꝛc. in Oesterreich K.=Theater, wie sie in Baiern Lipperl=Theater genannt werden. (L. S.)

Kasse. Im engern Sinne das Lokal, in welchem der Billetverkauf Statt findet, im weitern der ganze finanzielle Theil einer Theaterverwaltung. Von der einfachen Einrichtung bei kleinen Bühnen, wo der Director oder einer der Seinen die Billets verkauft und die Einnahme kaum notirt,

bis zu den zahlreichen Ober= und Unter=K.=Beamten der Hoftheater und ihrer gegenseitigen Controlle und Beaufsichtigung, giebt es eben so viele Abstufungen in der K.=Verwaltung, als in der künstler. Bedeutung der Bühne. Bei wohlgeordneten Theatern ist die K. zu gewissen Tagesstunden, wie ein anderes kaufmännisches Geschäftslokal geöffnet; der Kassirer hat die Pflicht, die im Voraus gemachten Bestellungen auf dazu angefertigten Listen zu notiren; diese Listen enthalten die Logen und Sperrsitze des ganzen Theaters in solchen Räumen, daß der Name des Bestellers bequem zu den betreffenden Nummern geschrieben werden kann. Der Billetverkauf (s. d.) ist das vorzüglichste Geschäft des Kassirers. Außer den in dem erwähnten Artikel angegebenen allgemeinen Regeln sind noch die lokalen Einrichtungen zu beachten, nach welchen z. B. an einigen Orten, wie in Leipzig, Billets zum Parterre und zur 3. Gallerie nicht im Voraus, sondern erst am Abend der Vorstellung selbst verkauft werden dürfen. Im Allgemeinen ist es zur Vermeidung unangenehmer Verwechslungen rathsam, daß die Billets stets erst am Tage der Vorstellung verkauft werden, oder höchstens am vorhergehenden Tage, in so fern an demselben keine Vorstellung Statt findet. Bei großen Bühnen ist das Geschäft der K. gewöhnlich getheilt und für die Tages= u. Abend=K. ein besonderer Kassirer angestellt. Die erstere wird 2 Stunden vor dem Anfange der Vorstellung geschlossen, der Kassirer der Tagesk. übergiebt seinem Nachfolger die ganze Garnitur der an dem Tage gewählten Billets und liefert für die fehlenden (verkauften) den Geldbetrag ein. Die Abendk. wird alsdann 1 Stunde vor der Vorstellung eröffnet und am Schlusse derselben die Gesammteinnahme dem Director oder einem höhern K.=Beamten entweder überliefert, oder durch den K.=Rapport angezeigt, worauf durch die Controlle (s. d.) die Richtigkeit ermittelt und beurkundet wird. Hauptsache bei der Abendk. ist, daß der Kassirer vor dem zu starken Andrange möglichst geschützt ist, und daß er sich alle Billets so ordnet und handlich zurecht legt, daß er stets die genaueste Uebersicht behält und Verwechslungen vermeidet. In ersterer Beziehung muß die K. so eingerichtet sein, daß die Drängenden möglichst weit von dem Kassirer entfernt sind und ein Hereingreifen durch die zur Billetausgabe bestimmte Oeffnung unmöglich ist; häufig ist auch durch eine starke Barriere der Weg vom Eingange bis zur K. so verengt, daß nur 2—3 Personen zugleich an die K. gelangen können, oder die wachehabenden Polizei= oder Militair=Personen haben die Pflicht, nur so viel Personen auf einmal einzulassen, als der Kassirer füglich expediren kann. Oft sind auch 2 K.n geöffnet, in deren einer die Logen und Sperr=

sitze, in der andern die Billets zum Parterre und den Gallerien verkauft werden. Hat der Kassirer nur die Einnahme zu besorgen und wird die eigentliche Buchhaltung des Theaters vom Director selbst oder von besonders dazu angestellten Beamten besorgt, so ist nach gemachter Controlle sein Geschäft beendet und er hat auf dem Rapporte nur die Tageskosten oder sonst von ihm gemachte Ausgaben in Abzug zu bringen; liegt ihm aber die eigentliche finanzielle Verwaltung ob, so ist auch die geordnete und pünktliche Buchhaltung (s. d.) seine Pflicht. — Vergl. Abonnement, Billet, Billeteur, Billetverkauf, Controlle u. s. w. (R. B.)

Kassel (Theaterstat.). Haupt- und Residenzstadt des Kurfürstenthums Hessen, mit 30,000 Einw. gehört mit seinen Natur- und Kunstanlagen unbestritten zu den schönsten Städten Deutschlands. — Es finden sich schon unter Landgraf Moritz dem Gelehrten (1632) Spuren theatral. Belustigungen in K. Er errichtete ein Theater in Gestalt eines Circus mit bemalten Decken, Ottonium genannt. Von den mannigfaltigen Komödien und Tragödien des Landgrafen Moritz, meist in latein. Sprache, die unter seiner Aufsicht aufgeführt wurden, sind nur einige Titel auf uns gekommen: Anglia ad Terentianae Andriae imitationem facta, Cassandra Terentiani Eunuchi aemula, Esther, Tragi-Comoedia, Holophernes etc. Seine Schausp. waren die Zöglinge der Hof- und Ritterschule, denen die Hofschüler zu Marburg nacheiferten; auch die engl. Komödianten (s. d.) spielten in K., wo sie Landgraf Moriz mehre Jahre mit bedeutenden Unkosten unterhielt. Ein ansehnlicher Vorrath von Kleidern und Waffen, die Ausbildung durch Musik und Tanz, welche die Schausp. in K. erhielten, erhöhte ihren Ruf und Moritz erlaubte ihnen, auswärtige Höfe und Städte zu erfreuen, wo sie Beifall und Geld erndteten. Die nächsten Nachfolger des Landgrafen konnten mit ihm in der Begünstigung der Musen nicht gleichen Schritt halten und erst unter dem Landgrafen Karl (1670—1730) finden sie in K. wieder einen sichern Port. Er unterhielt eine zahlreiche Kapelle, hörte alle fremden Virtuosen von Bedeutung und belohnte sie reichlich. Freilich aber war es nur die ital. große Oper, welche er begünstigte. Kühnel, Fideli und Fortunato Chelleri werden rühmlichst als Kapellmeister jener Zeit genannt. — Mit dem Tode des Landgrafen Karl wurde die Kapelle mit der Oper aufgelöst, erstand aber in ihrem höchsten Glanze wieder unter dem Landgrafen Friedrich II. (1760—85) der selbst ein höchst gebildeter Musiker war, trefflich Violine spielte und oft den Proben neuer Opern beiwohnte. Leider war auch er nur dem franz. und ital. Kunstgeschmacke zugethan; der Kapellmeister und frucht-

bare Komponist Fiorillo brachte alle Opern der berühmtesten ital. Tondichter zur Aufführung; Rochefort dirigirte und förderte die franz. Oper; die Kapelle erhob sich zu einer der ersten Deutschlands und erlangte eine Berühmtheit, wie sie ihr in der Folgezeit nicht mehr zu Theil wurde. Von den Tragödien, welche auf dem franz. Theater aufgeführt wurden, waren die von Corneille, Voltaire, Lemière, und die Lustspiele von Molière, Renard, Collé, Beaumarchais am beliebtesten. Marquis de Büchet, ein Günstling des Landgrafen, war Directeur des franz. Theaters und Sürintendant der Hofkapelle; er war dabei ein seichter Vielschreiber, welcher von Schlözer in seiner Blöße dargestellt worden ist. Moretti war bis in die westphäl. Zeit Theater-Inspector und ein geschickter Maschinist. Die deutsche dram. Kunst wurde indessen durchaus stiefväterlich behandelt; sie stand beim Landgrafen in solchem Mißcredit, daß deutsche Schauspieldirectoren, die um Concession nachsuchten, nur mit Mühe und weit abgesondert von den Götzen des Tages, die in prächtigen Tempeln thronten, einen kurzen und dürftigen Aufenthalt gewährt erhielten. So wurde dem bekannten Schauspieldirector Großmann, der um die Erlaubniß bat, zur Meßzeit in einem der Theater in K. spielen zu dürfen, eine Bretterbude angewiesen; nur im Todesjahre des Landgrafen 1785, wurde ihm gestattet, die Productionen Lessings, Goethe's, Schillers, Shakespeare's u. s. w., so wie die Opern Mozart's, Benda's u. s. w. im Schauspielhause zur Aufführung zu bringen. Wilhelm IX., welcher 1785 seinem Vater folgte, vernichtete die Tempel der fremden Kunst mit ihren Priestern, ohne deshalb das deutsche Schauspiel zu begünstigen. Eine wandernde Schausp.-Gesellschaft drängte nun die andern bis zum westphälischen Interregnum 1807. Als Theater wurden entweder das Tuchhaus, der rheinische Saal, oder Bretterbuden, oder das sogenannte grüne Theater im Augarten benutzt, dann wohl auch am Ende des Jahrh.s und als 1789 das Schauspielhaus abgebrannt war, das Opernhaus, nebst einem geringen Zuschusse, der es zum Hoftheater stempeln sollte, dazu hergegeben. Eines schönen Zugs von Großmann und seiner Truppe muß hier noch gedacht werden. 1790 gab man zum Besten eines Lessingdenkmals Minna von Barnhelm und K.s Publikum nahm daran solchen Antheil, daß 15 Thaler 12 Groschen die ganze Einnahme ausmachten. Dessen schämten sich die Mitglieder der Gesellschaft so, daß sie einen Theil ihres Wochengehalts beisteuerten und dadurch die Summe von 70 Thlr. zusammen brachten. Sie hatten kaum den 4. Theil von der Gage der heutigen Schausp.!! — Nach Großmann's Tode besuchte dessen Wittwe K. zur Meßzeit mit ihrer Truppe noch einige

Jahre; dann folgte die Bossan'sche Truppe und nach dieser kamen Federico Toscani und Santorini, mit ihrer Gesellschaft; Giuliane Lusini, Kapellmeister einer reisenden Operngesellschaft, gab 1792 und 93 ital. Opern in K. Nach ihm kamen die Familien Haßloch und Keilholz und spielten zur Meßzeit, und endlich folgte noch der Schauspieldirector Löwe, der Vater der berühmten Künstler-Familie. Das Bedürfniß, einer stehenden Bühne, fühlte man indessen immer lebhafter und brachte es beim Landgrafen Wilhelm IX. so weit, daß er einen Zuschuß von 5—6000 Thlr. jährlich bewilligte, welcher zuerst dem Director Haßloch zu Theil wurde. Indessen konnte er mit diesem Zuschusse nicht auskommen und als eine Vermehrung desselben nicht zu erlangen war, verließ er 1802 K. für immer. Die Bühne bestand unter der Intendantschaft des Geheimenraths von Apell als wirkliches Hoftheater bis 1804 fort; da aber wiederum der Zuschuß nicht ausreichte, wurde sie bis 1808 wieder Privat-Entreprise von Kruse und Willmann. Endlich 1808 wurde das deutsche Theater ganz geschlossen. — Das neuerrichtete königl. franz. Theater bestand aus einem Lustspiel-, Opern- und Balletpersonal und es wurde fast alle Tage gespielt. Mit welchem Aufwande, mit welcher Pracht und Herrlichkeit die Oper und vorzugsweise das Ballet ausgestattet wurde, ist kaum glaublich; man wollte mit der Weltstadt Paris rivalisiren und von den Zaubereien des Ballets wurde damals Alles bezaubert. Die Kapelle des Königs Jérome war ausgezeichnet; er liebte die Tonkunst und unterhielt ein sehr zahlreiches Personal; Le Gehe und Delys waren Musikdirectoren. Eine Kindergesellschaft unter Patins Leitung gab komische Operetten und Vaudevilles; auch wurden in den letzten Jahren der westphäl. Regierung bisweilen deutsche Intermezzi's von franz. Sängern gegeben. Wahrhaft blühend waren während dieser Zeit die Sing-Institute von Baldewein und Großheim; das erstere besonders führte Mozart'sche und a. Opern mit dem schönsten Erfolge auf, um den deutschen Ohren die deutschen klassischen Klänge nicht ganz und gar zu entfremden. — Mit dem Jahre 1813 verschwand der franz. Tand und Prunk, aber leider auch die vortreffliche Kapelle. Bei der Rückkehr des Kurfürsten Wilhelm I. trat eine Liebhabertheater-Gesellschaft im Opernhause auf, um zu seinem Empfang Kotzebue's Versöhnung mit einem Prolog vom Hofrath Dr. Niemeyer zu geben. Bald nachher gab Director Sohm Vorstellungen im Opernhause, konnte sich aber nicht lange halten. Anfangs 1814 wurde die Bühne wieder ein deutsches Hoftheater und zwar unter denselben Verhältnissen, wie früher. Unternehmer war der Kapellmeister Guhr (s. d.). Mit unbeschreiblichem Jubel strömte das

Publikum den ersten deutschen Vorstellungen, den Kreuzfahrern und Winters Opferfeste, wieder zu. In der Oper glänzten die Namen: Guhr, Köhler, Kiel, Berthold, Zschischke, Rohde und das Ensemble war trefflich; im Schauspiele wirkten die Damen: Feige, Zschischke, Kiel und Lindner, dann Leo, Ferd. Löwe, Feige u. A. Aber schon 1815 trat Guhr von der Direction zurück und dieselbe wurde dem damaligen Regisseur Feige übertragen, der alles anwendete, um die durch den Abgang vieler Mitglieder entstandenen Lücken würdig wieder auszufüllen. Er machte die trefflichsten Acquisitionen für Oper und Schauspiel und bewährte bis 1821 stets sein glänzendes Talent in der Bühnenführung. Anfangs 1821 starb Kurfürst Wilhelm I.; die Bühne wurde bis zum Juli geschlossen und so gut wie aufgelöst, denn nur wenige Bühnenmitglieder blieben; in der Zwischenzeit wurde das Theater restaurirt, und im Innern glanzvoll eingerichtet. Das Schauspielhaus — früher nur für große Opern bestimmt — liegt am Friedrichsplatze. Die Façade des Gebäudes ist mit einem Peristyl von dorischen Säulen, welche einen Balkon tragen, verziert; an der Nebenseite ist ein bedeckter Gang welcher zu den Eingangsthüren führt. Der Zuschauerplatz ist sehr geräumig und hat 4 Logenreihen über einander. Die kurfürstl. Loge ist in der Mitte, hat doppelte Höhe und einen Vorsprung. Ueberhaupt ist das Innere reich decorirt — weiß mit goldnen Arabesken — und von einem prächtigen Kronleuchter, der in Paris angefertigt wurde und 6000 Thlr kostet, erhellt. Während des Spiels verschwindet derselbe durch eine geschickte Maschinerie und das Spectatorium bleibt im Helldunkel. Das Proscenium hat auf jeder Seite 2 korinthische Pilaster, zwischen den einige Logen sind. Das Theater selbst ist 40 F. breit, 43 F. hoch und 155 F. tief. Die Garderobe ist reich und prächtig; die Dekorationen von den rühmlich bekannten Theatermalern Beuther und Primavesi sind ausgezeichnet. Die neue Einrichtung mit Einschluß der Nebengebäude soll 80,000 Thlr. kosten. — Die Verwaltung bestand nun aus dem General-Intendanten von Manger und dem Generaldirector Feige; letzterer machte große Reisen, besuchte die besten Theater und gewann die schönsten Kräfte für die Bühne. So trat die Blüthezeit der Bühne zu K. mit dem J. 1821 ein und dauerte bis 1831. In dieser Zeit aber vereinigte sie auch in der Oper und im Schauspiele die schönsten Talente des Vaterlandes; wie in der Oper: Gerstecker, Eichberger, Wild, Rosner, Hauser, Wüstenberg, Berthold, Föppel, List u. A., dann die Damen: Metzner, Dietrich, Gerstäcker, Schmidt, Mayer, Schweitzer, Sab. Heinefetter, Canzi, Ro-

land u. A.; im Schauspiele: Ludw. Löwe, Seydelmann, Gaßmann, Gerber, Schmidt, Rettich, Paulmann u. A. und die Damen: Feige, Mayer, Häser, Thum, Schmidt u. A. Musikdirector ward Benzon, als Geiger und Kompositeur sehr achtbar. Seine Direction war indeß von kurzer Dauer; Musikdirector Baldewein verwaltete dann provisorisch die Stelle, zu deren Wiederbesetzung Unterhandlungen mit Karl Maria von Weber und später mit Lindpaintner angeknüpft wurden, ohne das erwünschte Resultat; es gelang endlich, den Kapellmeister Spohr lebenslänglich zu gewinnen, unter seiner Leitung gewann und bildete das Orchester treffliche Mitglieder und die gediegene Musik fand an ihm stets den treusten und eifrigsten Pfleger. So kam das verhängnißvolle Jahr 1830, dessen politische Veränderungen der Bühne fast den Untergang brachten. Sie wurde 1831 eine Zeitlang geschlossen und nur wenige Mitglieder, die sich eines längern oder lebenslänglichen Contraktes erfreuten, blieben; die Uebrigen gingen in alle Welt. Doch fühlte man bald die Nothwendigkeit eines Theaters in der Residenz; die Landstände bewilligten 21000 Thlr. jährlich für die lebenslänglich engagirten Mitglieder des Hoftheaters und des Orchesters, und außerdem wurden noch 3000 Thlr. aus der Staatskasse zugeschossen. Einen Winter hindurch spielte die Bethmannsche Gesellschaft und einige Mitglieder der ehemal. Hofbühne, wie Föppel, Rosner u. A. in K. Dann entstand wieder ein Hoftheater, welches das ganze Jahr hindurch — mit Ausschluß der 6wöchentlichen Ferien vom 15. Juni bis 1. August — Vorstellungen geben sollte. Einzelne Mitglieder der Bethmann'schen Gesellschaft wurden engagirt und so gestaltete sich allmählig die gegenwärtige Bühne, die zwar ein gutes Theater für Oper und Schauspiel genannt werden kann, aber hinsichtlich des tüchtigen Ensembles noch manches zu wünschen übrig läßt. Zu den bewilligten 24000 Thlr. wurden von den Ständen noch ferner 13000 Thlr. zugesetzt; der ganze Kostenbetrag des Hoftheaters dürfte aber wohl gegen 54000 Thlr anzuschlagen sein; bis 1832 wurden aus kurfürstl. Kassen 56000 Thlr gegeben, und die Einnahme war circa 29000 Thlr., mithin der jährl. Kostenbetrag 85000 Thlr. Von dem gegenwärtigen Theaterpersonale nennen wir vorzugsweise in der Oper: Drska, Dams, Föppel, Biberhofer, Birnbaum, die Damen: Pistor, Löw, Schaub, Stahl und Quint; im Schauspiele: Birnbaum, Boltzmann, Gerlach, Häser, Henne, Quanter u. A., dann die Damen: Ahrens, Birnbaum, Gerlach, Neumann, Henne, Schmidt u. A. Das Chorpersonal besteht aus 14 weiblichen und 20 männlichen Individuen. Das Ballet hat seit einigen Jahren aufgehört.

Die Verwaltung theilten bis 1839 die Hofräthe **Feige** und **Vogel** und der Hofkapellmeister **Spohr**; gegenwärtig aber hat Hofrath **Feige** die Leitung allein. Gespielt wird wöchentlich 4mal, wobei gewöhnlich **eine** Oper gegeben wird. Das Lustspiel wird höchsten Orts vorzugsweise begünstigt. Die täglichen Eingangs= und Abonnementspreise sind für K. beinahe zu hoch. Die **Kritik** ist demoralisirt. — Vergl. Wanderungen durch K. und seine Umgebungen von Dr. **Lobe** (Kassel 1837). Hessische Geschichte von **Rommel**, Band 6. — **Meck** in Wielands deutschem Merkur von 1780. — **Hasenkamp**, Reisebeschreibung von 1783. (D. L.)

Katablemen (Alte Bühne), s. Decoration.

Katafalk. Ein Trauergerüst, auf welches beim Begräbnisse berühmter Personen entweder der wirkliche Sarg oder eine Nachbildung desselben gestellt wird. Nach der Würde und dem Stande des dadurch zu Ehrenden wird der K. mit Emblemen, Insignien, Kandelabern u. s. w. umgeben und geschmückt.

Katharina II. (**Alexiewna**)*), Kaiserin von Rußland, geb. 1729 zu Stettin, wo ihr Vater, Christian August, Fürst von Anhalt Zerbst und preuß. Feldmarschall, Gouverneur war, vermählte sich 1745 mit Peter III., der 1761 den Thron bestieg. K. entthronte 1762 ihren Gemahl, den sie an Geistesgaben weit übersah und starb als Selbstherrscherin aller Reußen 1796. Ihr verdankt Rußland die Wiederaufnahme der Civilisationspläne, welche Peter der Gr. begonnen, seine Nachfolger aber vernachlässigt hatten; K. war eine große, hochgebildete Regentin, in ihrem Privatleben jedoch nicht frei von weiblichen Schwächen. Gegen das Unwesen, welches Cagliostro trieb, richtete sie 3 **Lustspiele wider Schwärmerei und Aberglauben** (Berlin und Stettin 1788) und ist somit als eine literarische Curiosität in einer Zeit zu betrachten, wo die deutschen Frauen, zumal die gekrönten, im Allgemeinen zu sehr in ihren Geschlechtsvorurtheilen befangen waren, um mit literarischen Productionen öffentlich aufzutreten. Diese 3 Lustspiele heißen: **der Betrüger, der Verblendete, der sibirische Schaman.** Letzteres, in 5 Akten, erschien auch einzeln (Berlin 1788). Außerdem schrieb sie noch mehrere Bände Erzählungen und Mährchen, welche Chodowiecki zum Theil mit Kupfern schmückte. (M.)

Katzenmusik so v. w. Charivari (s. d.).

Kauer (Ferd.), geb. zu Klein Thaya in Mähren

---

*) Obgleich wir im C. bereits die Kaiserin erwähnt, halten wir es doch für Pflicht, diesen vollständigern Artikel aufzunehmen. D. R.

1751, studirte Medicin, widmete sich aber nebenbei der Musik mit besonderer Vorliebe, der er sich später in Wien ausschließlich hingab und vom Klavierunterricht lebte. Dann war er Musikdirector am Josephstädter- und Leopoldstädter-Theater in Wien und in Grätz; zuletzt war er als Bratschist beim Leopoldstädter Theater in Wien angestellt, wo er 1831 im höchsten Elende starb, nachdem er eine Zeitlang als Bettler sein Leben gefristet. K. lieferte der Bühne über 200 Singspiele, die, ohne musik. Kunstwerth zu haben, fast alle gefielen; darunter das Donauweibchen, welches den deutschen Bühnen Tausende eingetragen, während sein Schöpfer als hinfälliger Greis Hunger und Mangel aller Art litt. Unmittelbar vor seinem Tode vernichtete eine Ueberschwemmung sein einziges Besitzthum, seine Musikalien. (3.)

Kaufmannschaft (Allegor.). Ihr mythischer Vorstand ist Merkur (s. d.), den man zur betreffenden nähern Bezeichnung auf einem Marktplatz in der Nähe eines mit Masten und Segeln erfüllten Hafens darstellt, und ihn mit Waarenballen umgiebt. (F. Tr.)

Kawaczinski, 1) (Friedr. Wilh. von), geb. 1806 zu Warschau, kam sehr jung nach Dresden, wo er sich zu den theolog. Studien vorbereitete; Neigung, natürliche Anlagen, ein imponirendes Aeußere und eine vielversprechende Tenorstimme führten ihn jedoch zur Bühne, die er 1824 zu Dresden in einem untergeordneten Wirkungskreise betrat. Nach erlangter Ausbildung ging er 1827 als 2. Tenorist nach Bremen; hier veränderte sich seine Stimme so wesentlich, daß er zum Schauspiele übertrat, wo er im Fache der gesetzten Helden- und Charakterrollen bald Treffliches leistete. Mit der Schäferschen Gesellschaft, zu der er 1829 überging, bereiste er Bamberg, Baireuth, Hof, Altenburg, Erfurt rc. Nach Schäfers Tod heirathete er die Folg. und führte nun bis 1834 die Direction mit eben so viel Geschaftskenntniß als strenger Rechtlichkeit. Dann nahm er ein Engagement beim Hoftheater zu Koburg, in welchem er sich noch befindet. Gastirt hat er, außer an vielen Provinzialbühnen, auch am Hoftheater zu Berlin mit dem besten Erfolge. K. ist als Darsteller ein tiefer und trefflicher Charakteristiker, der seine Kunst mit dem heiligen Eifer treibt, der leider bei der jüngern Generation immer seltener wird. Seit Jahren beschäftigt er sich mit einer Geschichte des deutschen Theaters, die nach den bekannt gewordenen Bruchstücken viel verspricht. — 2) (Louise geb. von Piezlowska), geb. um 1810, Gattin des Vor., begann ihre theatral. Laufbahn bei dem Nuth'schen Kinderballet, ging dann zum Schauspiel über und war geraume Zeit in Frankfurt a. M. engagirt. Nach ihrer Verheirathung mit dem Director Schäfer spielte

sie mit Auszeichnung Liebhaberinnen. Dann vermählte sie sich mit dem Vor. und bekleidet jetzt in Koburg das Fach der Anstandsdamen und komischen Alten zur vollkommenen Zufriedenheit. (T. M.)

Kean (Edmund), geb. zu London 1787, zeigte früh ein eminentes Talent zur Nachahmungskunst und erregte schon als Kind Aufsehen auf den kleinen Theatern Londons. Schon im 13. Jahre erhielt er Engagement in Yorkshire, wo er unter dem Namen Carey auftrat und laute Anerkennung fand. Durch die Gunst des Dr. Drury besuchte er die Schule zu Eton, ging aber nach 3 Jahren wieder zum Theater und spielte als Carey in Birmingham, Edinburg, Scherneß und an den bessern Provinzialtheatern Englands mit großem Erfolge. 1814 kam er nach London zurück und spielte seitdem an den dortigen großen Theatern mit gleicher Anerkennung. 1820 ging er nach Nordamerika und gab in den dortigen großen Städten mit glänzendem Erfolge Gastrollen. K.s Rollenfach sind die schroffen Charaktere in Shakspeares Stücken, Shylock, Richard III. u. s. w.; seiner kecken, hinreißenden, wahrhaft genialen Darstellung ist die Wiederbelebung des classischen Dramas in London zum Theile zuzuschreiben. Sein Charakter, ebenfalls genial, liebenswürdig, froh und gefällig, aber auch stolz und rücksichtslos, zog ihm manche Unannehmlichkeit zu; ein leeres Haus verstimmte ihn gänzlich und er ließ seinen Unmuth so deutlich aus, daß es oft, besonders in Guernsey und Baltimore, zu stürmischen Auftritten im Parterre Veranlassung gab. Er st. 1833. — Auch sein Sohn ist ein trefflicher Schausp. (T. M.)

Kehraus (Tanzk.). Name des letzten Tanzes bei allen Festen; sonst also gleichbedeutend mit Großvatertanz (s. d.). (H.)

Kegel-Quadrille (Tanzk.), eine Art Contretanz mit einer eigenthümlichen Musik im $\frac{2}{4}$ Takte. Sie wird von 4 Paaren getanzt, außerdem steht ein einzelner Tänzer (der Kegel) in der Mitte; nachdem verschiedene Touren um denselben ausgeführt sind, geht die Musik in Walzertakt über, wobei jeder Tänzer eine Tänzerin ergreift und mit ihr walzt; der Uebrigbleibende muß dann als Kegel figuriren. Sonst war die K.-Q. als Gesellschaftstanz sehr beliebt, jetzt sieht man sie selten. (H.)

Keilholz (Christiane Elisabeth), geb. 1764 zu Pirna, betrat die Bühne 1780 mit eben so viel Glück als Talent. Sie war hierauf erste Sängerin in Hamburg und Mannheim, von 1792—95 in Amsterdam, dann in Kassel, wo sie sich mit dem Sänger Haßloch verehelichte. 1804 machte sie eine Kunstreise durch ganz Deutschland, auf der sie trotz ihrer 40 Jahre den größten Beifall fand. Dann war sie eine

Zeitlang in Leipzig und hierauf wieder in Hamburg angestellt. 1809 zog sie sich von der Bühne zurück. Sie war eine Sängerin von trefflicher Bildung, außerordentlicher Kehlenfertigkeit, großem Stimmumfange und seltener körperlicher Schönheit, wozu sich ein eminentes Darstellungstalent gesellte. (3.)

Keiser (Reinhard), geb. 1673 bei Leipzig, studirte dort die Musik und brachte 1692 zu Wolfenbüttel sein Schäferspiel Ismene auf die Bühne. 1694 ging er als Kapellmeister nach Hamburg, wo er durch die Oper Blasius großes Aufsehen erregte; er war nun 40 Jahre lang für die hamburger Bühne thätig und lieferte ihr 75 Opern, die seinen Ruf durch ganz Deutschland verbreiteten. Auch führte er von 1703—9 die Operndirection für eigene Rechnung, konnte aber mit der Oekonomie nicht fertig werden. 1722 ging er nach Kopenhagen als Kapellmeister, kehrte aber 1728 zurück und wurde Cantor in Hamburg. Später legte er auch diese Stelle nieder und lebte bei seiner Tochter in Kopenhagen, wo er 1768 starb. K. wird von den bedeutendsten Kennern seiner Zeit der erste Komponist der Welt genannt, seine Melodieen sollen über alle Beschreibung süß und angenehm gewesen sein und selbst Händel und Hasse haben sie gepriesen und — benützt. Sein Leben war voller Wechsel und Abentheuer, er liebte Wein, Weiber und Gesang, Glanz und Pracht und gerieth deshalb oft in finanzielle Verwirrung, aus der sein Talent ihn jedoch stets herausriß. (3.)

Kemble, 1) (Joh. Phil.), geb. 1757 zu Preston; sein Vater war ein wenig berühmter Schausp., Roger K., der den Sohn zum geistlichen Stande bestimmte; dieser betrat aber gegen den Willen des Vaters das Theater 1776 zu Walverhampton und spielte dann mit immer steigendem Rufe in Manchester, Liverpool, York, Dublin u. s. w. 1783 kam er zum Drurylane Theater in London und fand auch hier den ungetheiltesten Beifall; er wurde Regisseur dieser Bühne und blieb bis 1801 ihr Mitglied. 1802 und 3 bereiste er Frankreich und Spanien, kehrte dann nach London zurück und erwarb sich einen Antheil am Conventgarden-Theater, dem er bis 1817 seine Kräfte widmete; dann kaufte er sich in der Schweiz an und starb 1823 in Lausanne. — K. war ein viel und mit Recht gefeierter Schausp., seine tragischen Darstellungen waren groß und tief, er hatte alle Mittel, das Publikum zu entzücken, zu erschüttern und hinzureißen. In der Jugend war Hamlet seine Hauptrolle und nie gab es einen trefflichern Darsteller dafür; später wirkte er in ernsten Charakterrollen. Komische Parthieen, die er sehr gern spielte, gelangen ihm weniger. — Eine Vase, die ihm Lord Holland beim Abschied von der Bühne überreichte, rühmt von ihm: daß er 34 Jahre die Würde des Dra-

mas und den Ruhm Shakespeares auf der engl. Nationalbühne behauptet habe. Er schrieb Einiges für die Bühne, was jedoch bald verschwand. — 2) (Charles), geb. 1775 zu Brecknock, Bruder des Vor., erhielt seine Bildung im kath. Collegium zu Douai. 1792 kam er nach London, um ein Amt zu suchen und erhielt eine Anstellung bei den k. Posten. Seine Liebe zum Theater, die in der Familie erblich war, führte ihn Anfangs auf die Liebhaber-Theater, wo er viel Aufmunterung fand, und endlich zum Theater selbst, welches er in Sheffield betrat. — Dann ging er nach Newcastle, fand aber auf beiden Theatern nur mäßigen Beifall. 1794 kam er nach London zurück und spielte kleine Rollen am Drurylane Theater, wurde aber vom Publikum wenig beachtet; die damaligen Kritiker bezeichnen ihn: als einen hagern, linkischen Menschen, dessen Spiel noch ungraziöser sei als seine Person. 3 Jahre später wurde er am Haymarket engagirt und erhielt größere Rollen, wo man dann einiges Genie an ihm entdeckte. Jetzt entwickelte sich sein Talent und zeigte sich sehr mannigfach. Doch ist zu bezweifeln, ob er ohne den Einfluß seines Bruders jemals den Rang an der engl. Bühne eingenommen hätte, den er einnahm. 1802 bereiste er den Continent und vereinigte sich nach seiner Rückkehr mit seinem Bruder. Als derselbe sich zurückzog führte Charles K. die Direction des Conventgarden-Theaters fort. 1825 bereiste er abermals Deutschland und Frankreich, und eröffnete nach seiner Rückkehr 1826 die Bühne mit Webers Oberon, überhaupt erwarb er sich um die Pflege der deutschen Musik in London viele Verdienste. 1836 nahm er in der Vorstellung: Viel Lärm um Nichts vom Publikum Abschied und zog sich von der Bühne zurück; man ehrte ihn in dieser Vorstellung durch Aufstehen (s. d.) und überhäufte ihn mit allen Zeichen des Beifalls. Seitdem bekleidet er das Amt eines Theater-Censors. K. schrieb auch Einiges für die Bühne, meist Uebersetzungen aus dem Franz. — 3) (Maria Theresia, geb. de Camp), geb. zu Wien 1774, Gattin des Vor., betrat die Bühne in Noverres Balleten und erwarb sich bald einen glänzenden Ruf; dieser führte sie auch nach London, wo sie nach ihrer Verheirathung auch im Schauspiel wirkte, ohne jedoch besondere Bedeutung zu erlangen; als Tänzerin dagegen war sie sehr geschätzt. Sie schrieb 2 Lustspiele: der erste Fehler und der Tag nach der Hochzeit, die viel Beifall fanden. — 4) (Betty Alix), geb. 1760 zu Brecknock Schwester der beiden K., wurde für die Bühne erzogen und betrat dieselbe 1778 als Sängerin mit dem glänzendsten Erfolge. Sie verliebte sich in einen gewissen Siddons und verließ, als ihre Eltern die Verbindung nicht zugaben,

das Theater und vermählte sich mit ihrem Geliebten. Als dieser sie aber nicht ernähren konnte, kehrte sie zur Bühne zurück und zwar als Schauspielerin. Sie spielte in Cheltenham und Birmingham mit Beifall, dann in London ohne allen Erfolg und hierauf in Bath u. s. w. 1782 versuchte sie es abermals in London und jetzt erst erkannte man ihr Talent; 20 Jahre lang war sie der Liebling des Publikums und beide großen Theater wetteiferten, sie zu fesseln. 1802 zog sie sich von der Bühne zurück und lebte bis gegen 1830 auf einer Meierei in Wales. Ein majestätischer Wuchs, eine edle Haltung, ein sprechendes Auge, ein volles und wohlklingendes Organ, Grazie in allen Bewegungen, eine treffliche Bildung, glühende Phantasie und ein eminentes Talent machten sie zu einer der größten Darstellerinnen, die England je besessen, heroische Charaktere sagten ihrer Individualität am meisten zu, und besonders die Lady Macbeth und Katharina in Heinrich VIII. waren ihre Hauptrollen; doch spielte sie auch in früherer Zeit Rollen, wie die Prezia, Cordelia u. s. w. ganz vortrefflich. — 5) (Fanny), geb. zu London 1808, Tochter von K. 2 und 3, wurde für die Bühne erzogen und betrat dieselbe um 1820 mit eben so großem Beifall als unverkennbarem Talente. Sie ist eine der besten engl. Schauspielerinnen der Gegenwart und durch geistige und körperliche Vorzüge gleich ausgezeichnet. (R. B.)

Ker, Keren (Myth.). Die Götter des gewaltsamen, namentlich im Kriege erlittenen Todes, die mit Eris und Kydonnos das Schlachtfeld durcheilen, den Krieger, dem sie von Geburt an als böse Dämonen beigegeben sind, mit ihren Krallen ergreifen und bis zur völligen Entstellung umher schleppen. Ihr Gewand klebt von dem Blute der Erschlagenen, ihr Antlitz verkündet die unbändigste Mordlust. Demnach gehören sie mit zu dem Gefolge des Kriegsgottes. Mit ihnen können die nordischen Walkyren gewisser Maße verglichen werden. In späterer Zeit gelten sie überhaupt als unglückliche Schicksalsgötter. (F. Tr.)

BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MUENCHEN

Fig 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

Fig. 6.

Lith. Anst. v. H. Delius

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Herloßsohn, Karl, 1802-1849

Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bü
hnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde

Bd.: 4

Altenburg ; Leipzig 1841

L.eleg.g. 397 ws-3/4
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574763-1